Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Princeton University Library
32101 080160771

Digitized by Google

N3
.M73
(SA)
Vol.7
1914

Library of

Princeton University.
Art Museum Library
Presented by
Allan Marquand
Class of '74

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

MONATSHEFTE
FÜR
KUNSTWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON
PROF. DR. G. BIERMANN

VII. JAHRGANG 1914

UNIVERSITY
LIBRARY

VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN • LEIPZIG

Digitized by Google

Digitized by Google

ABHANDLUNGEN

Heft 1: — Seite —

Suida, Wilhelm, Trecento-Studien . . . . . 1—5
Zucker, M., Scipio Africanus Major und der Celtibererprinz Aluccius . . . . . 6—9
Planiscig, Leo, Studien zur Geschichte der venezianischen Skulptur im 14. Jahrhundert 10—17
Remmert, Hugo, Entlehnte Motive in der Kunst Hans von Marées' . . . . . 18—25

Heft 2:

Willis, Fred. C., Zur Kenntnis der Antwerpener Kleinmeister des frühen 16. Jahrhunderts 43—47
Voegelen, M., Studien zum Hochaltar von Blaubeuren . . . . . 48—54
Behne, Adolf, Inkrustation und Mosaik . . . . . 55—60
Bombe, Walter, Die Versnovelle der Kastellanin von Vergi . . . . . 61—66

Heft 3:

Churchill, Sidney J. A., Nicola da Guardiagrele, der Goldschmied der Abbruzzen . . 81—93
Feulner, Adolf, Die Klosterkirche in Wiblingen . . . . . 94—103
Daun, Berthold, Die Glogauer Steinfiguren des Veit Stoß . . . . . 104—112

Heft 4:

Prinz Johann Georg, Herzog zu Sachsen, Zwei Reliquienbüsten in Engelberg . . 129—130
Dammann, W., Hirschhorn, Ilbenstadt und Frau Rombach, Drei zyklische Wandmalereien um 1350 . . . . . 131—152
Grautoff, Otto, Die Pietà von Villeneuve bei Avignon und die Schule von Avignon im 15. Jahrhundert . . . . . 153—155

Heft 5:

Oldenbourg, Rudolf, Beiträge zu Cornelis Ketel . . . . . 173—175
Funke, Max R., Chinesische Kunsttradition. . . . . 176—184
Eber, L., Aus der Werkstätte Georg Raphael Donners . . . . . 185—191

Heft 6:

Mayer, August L., Greco und Bassano, ein Beitrag zu ihren künstlerischen Beziehungen . . . . . 211—213
Benziger, C., Eine illustrierte Parzivalhandschrift aus dem 15. Jahrhundert . . . . . 214—218
Feulner, Adolf, Christoph Murmann, ein unbekannter Augsburger Bildhauer der Renaissance . . . . . 219—222
Everth, Erich, Bildformat und Komposition . . . . . 223—227

Heft 7:

Prinz Johann Georg, Herzog zu Sachsen, Eine Staurothek im Kloster Marienstern (Sächsische Oberlausitz) . . . . . 249—250
Roch, Wolfgang, Die Bautzner Werke Balthasar Permosers . . . . . 251—257
Bamberger, Ludwig, Die Malereien in der ehemaligen Schloßkirche zu Ettlingen . . 258—262
Ring, Grete, Wiedergefundene Bilder aus den Sammlungen der Margarete von Österreich 263—265

Heft 8:

Valentiner, Wilhelm R., Zur Benennung einiger Bilder Rembrandts . . . . . 279—282
Christ, Hans, Ein Statuetten-Zyklus auf dem Turme des Straßburger Münsters . . . 283—294
Hirschmann, Otto, Murillo und Goltzius . . . . . 295—297

Heft 9:

Hetzer, Theodor, Tizian und Carpaccio . . . . . 317—322
Baum, Julius, Friedrich Herlin . . . . . 323—329
Baumeister, Engelbert, Dürer in Freiburg i. B.? . . . . . 330—331

(RECAP)
SEP 28 1915 248814
Digitized by Google

— Seite —

Heft 10:

Mayer, August L., Ein Porträt des Herzogs Maximilian Philipp von Bayern . . . 339—342
Siehe, W., Das Räuchergefäß aus der Kirche des Hagios Stephanos von der Insel Nis im Egerdir-See . . . . . 343—345
Major, Emil, Die zwei Halbfiguren der ehemaligen Kanzlei in Straßburg . . . . . 346—348

Heft 11:

Habicht, V. Curt, Zur Filiation der vlämisch-burgundischen Malerei in Niedersachsen 359—366
Bangel, Rudolf, Untersuchungen über den Thorancschen Ecksalon . . . . . 367—373

Heft 12:

Mayer, August L., Bildnisse aus dem Kreis des jungen Goya . . . . . 385—389
Bombe, Walter, Die Freilegung der römischen Kaiserfora . . . . . 390—392
Joel, Hans, Zwei unbekannte Vischerwerke im Dom zu Meißen . . . . . 393—397

Digitized by Google

MISZELLEN

Heft 1:

„Zwei verschollene Bilder Grünewalds"? (Franz Rieffel), S. 26.

Heft 4:

Zum Peringsdörfer Altar im Germanischen Museum (Lili Schnebel), S. 156.

Eine Zeichnung des Marco Zappo? (Konrad Weinmayer), S. 157.

Heft 6:

Giotto und der Kodex Rossanensis (Bernhard Patzak), S. 228.

Eine angebliche Figur des Schnitzers der sogen. Nürnberger Madonna (R. Berliner), S. 228.

Heft 8:

Neue Dokumente zur Künstlergeschichte des 14. und 15. Jahrhunderts (August L. Mayer), S. 298.

Zur Wiederherstellung d. Häusergruppe um S. Biagio in Florenz (W. Bombe), S. 298.

Archivalische Beiträge zu einer Geschichte d. deutschen Barockmalerei (B. Patzak), S. 300.

Heft 11:

Johann Georg Trautmann und Breenbergh (K. Gerstenberg), S. 374.

Heft 12:

Die Ecole des Chartes (O. Grautoff), S. 398.

Zu Ollendorffs Raphael-Studien (H. H. Russack), S. 399.

REZENSIONEN

von Alten, Wilken, Geschichte des altchristlichen Kapitells (E. Weigand), S. 158.

Architektur und Kunstgewerbe des Auslandes. Bd. 1 (Ed. Plietzsch), S. 163.

Baumeister, Engelbert, Veit Stoß (M. Loßnitzer), S. 196.

Biermann, Georg, Bernhard Hoetger, der Künstler und sein Werk (O. Gehrig), S. 35.

Benziger, C., Die Fridolinslegende nach einem Ulmer Druck des Johann Zainer (E. Rosenthal), S. 239.

Bilder des Todes von Hans Holbein (W. F. Storck), S. 243.

von Boehn, Max, Die Mode (G. Biermann), S. 166.

Boll, Franz, Die Lebensalter (K. Hönn), S. 307.

Bombe, Walter, Die Geschichte der Peruginer Malerei bis zu Perugino und Pinturicchio (G. J. Kern), S. 405.

Brandt, Hermann, Goethe und die graphischen Künste (W. F. Stock), S. 122.

Braun, Joseph S. J., Spaniens alte Jesuitenkirchen (A. Haupt), S. 199.

Bredt, E. W., Häßliche Kunst? (H. Nasse), S. 272.

Bruhns, Leo, Grabplastik des ehemaligen Bistums Würzburg (W. Pinder), S. 231.

Burckhardt, Jakob, Briefwechsel mit Heinrich v. Geymüller (K. Gerstenberg), S. 121.

Buschor, Ernst, Griechische Vasenmalerei (K. Hönn), S. 68.

y Cadafalch, J. Puig; de Falguera, Antoni; y Casals, J. Goday: L'Arquitectura Romànica a Catalunya (P. Clemen), S. 232.

Chavannes, Ed. et Petrucci, Raphael, La Peinture Chinoise au Musée Cernuschi en 1912 (C. Glaser), S. 115.

Delbrück, Richard, Antike Porträts (K. Hönn), S. 354.

De Nederlandsche Monumenten van Geschiedenis en Kunst (K. Freise), S. 161.

Durand, Georges, Eglises romanes des Vosges (P. Clemen), S. 304.

Effmann, Wilhelm, Centula. — St. Riquier (H. Giesau): S. 116.

von Falke, O., Kunstgeschichte der Seidenweberei (E. Kühnel), S. 192.

Feldhaus, Franz M., Lionardo der Techniker und Erfinder (H. Friedeberger), S. 378.

Fenollosa, Ernest F., Ursprung und Entwicklung der chinesischen und japanischen Kunst (Glaser), S. 74.

Förster, Richard, Franz Gareis (G. Biermann), S. 243.

Frankenburger, Max, Die Alt-Münchner Goldschmiede und ihre Kunst (E. Bassermann-Jordan), S. 266.

Friedländer, Walter, Nicolas Poussin (P. F. Schmidt), S. 406.

Digitized by Google

Glaser, Curt, Die Kunst Ostasiens (William Cohn), S. 28.
Gothein, Marie Luise, Geschichte der Gartenkunst (A. E. Brinckmann), S. 403.
Guiffrey, Jean, et Marcel, Pierre, La Peinture française. Les Primitifs (Habicht), S. 410.

Habicht, Curt V., Die gotische Kunst der Stadt Hannover (G. Biermann), S. 37.
Haendcke, B., Entwicklungsgeschichte der Stilarten (H. Friedeberger), S. 34.
Hamann, Richard, Die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert (P. F. Schmidt), S. 165.
Handbuch der Archäologie, herausgegeben von Heinrich Bulle (K. Hönn), S. 69.
Hans Holbeins Initial-Buchstaben mit dem Todtentanz (W. F. Storck), S. 243.
van den Haute, Charles, La corporation des peintres de Bruges (V. C. Habicht), S. 119.
Heitz, Paul, Primitive Holzschnitte (E. Major), S. 114.
Heldenverehrung und Kunstgeschichte. Eine Erwiderung (Hamann), S. 349.
— (P. F. Schmidt), S. 351.
Henze, Helene, Die Allegorie bei Hans Sachs (W. F. Storck), S. 270.
Hildebrand, Arnold, Sächsische Renaissanceportale und die Bedeutung der hallischen Renaissance für Sachsen (K. Freyer), S. 353.
Hopf, Carl, Die altpersischen Teppiche (J. Rodenberg), S. 311.

Johann Christoph Rincklake. Herausgegeben von M. Geisberg (Biermann), S. 202.
Johann Georg, Herzog zu Sachsen, Tagebuchblätter aus Nordsyrien (A. Baumstark), S. 67.

Katalog d. Sammlung Kippenberg. Goethe — Faust — Alt-Weimar (H. Friedeberger), S. 408.
Kehrer, Hugo, Die Kunst des Greco (G. Biermann), S. 306.
von Kieszkowski, Georg R., Ein Gemälde von Hans Dürer in der Krakauer Domschatzkammer (V. C. Habicht), S. 167.
Klemm, Bernhard, Der Bertin-Altar aus St. Omer im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin (G. Ring), S. 335.
Konwiarz, Richard, Alt-Schlesien (B. Patzak), S. 380.
Kopéra, Felix, Le maitre autel de Wit Stwosz à l'église de Notre Dame à Cracovie (M. Loßnitzer), S. 196.
Kurzwelly, Albrecht, Das Bildnis in Leipzig vom Ende des 17. Jahrhunderts bis zur Biedermeierzeit (M. Schuette), S. 402.

Lafond, Paul, Hieronymus Bosch (F. Winkler), S. 305.
Landsberger, Franz, Der St. Galler Folchart-Psalter (Vitzthum), S. 27.
Leitschuh, Fr., Bamberg (L. Oelenheinz), S. 356.
Locquin, Jean, La Peinture d'Histoire en France de 1747—1785 (P. Clemen), S. 194.
Loßnitzer, Max, Hans Leinberger (H. Röttinger), S. 332.

Maeterlinck, L., Nabur Martins en le Maitre de Flémalle (Winkler), S. 68.
Marcus, Hugo, Die ornamentale Schönheit der Landschaft und der Natur als Beitrag zu einer allgemeinen Ästhetik der Landschaft und der Natur (K. Freyer), S. 310.
Marignan, A., Les fresques des églises de Reichenau (Habicht), S. 308.
Mayer, Aug. L., Geschichte der spanischen Malerei (Kühnel), S. 235.
Meier-Gräfe, Julius, Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst (H. Vollmer), S. 267.
— Eugène Delacroix (H. Vollmer), S. 120.
Mendelsohn, Henriette, Das Werk der Dossi (Gronau), S. 238.
Merton, Adolf, Die Buchmalerei in St. Gallen vom 9. bis zum 11. Jahrhundert (Vitzthum), S. 27.

Neugebauer, Karl, Studien über Skopas (K. Hönn), S. 203.

O'Donoghue, F., Catalogue of engraved Britisch Portraits (H. W. Singer), S. 382.

Paulus, Richard, Der Bildnismaler George de Marées (Biermann), S. 196.
Peltzer, Rud. Arthur, Lambert Sustris von Amsterdam (W. Cohen), S. 32.
Pinder, Wilhelm, Deutscher Barock (G. Biermann), S. 269.

Réau, Louis, St. Petersburg (H. G. Preconi), S. 36.
Rembrandts Handzeichnungen. Herausgegeben von K. Freise, K. Lilienfeld, H. Wichmann (Ed. Plietzsch), S. 113.
Rodin, Auguste, Les Cathédrales de France (O. Grautoff), S. 310.
Rosenthal, Léon, La Peinture romantique.
— Du Romantisme au Réalisme (O. Grautoff), S. 354.

Digitized by Google

Ross, L., Inselreisen (T. O. Achelis), S. 409.
Rosz, Karl Hubert, Malerische Monumentalarchitektur und volkstümliche Kunst aus Hannover und Braunschweig (K. Gerstenberg), S. 308.
Röttinger, Heinrich, Die Holzschnitte zur Architektur und zum Vitruvius Teutsch d. Walther Rivius (K. Escher), S. 305.

Sauerlandt, Max, Halle a. S. (P. F. Schmidt), S. 309.
Schaeffer, Emil, Von Bildern und Menschen der Renaissance (H. Mackowsky), S. 377.
Scheffler, Karl, Die Architektur der Großstadt (P. F. Schmidt), S. 202.
— Henry van de Velde (Fr. Hoeber), S. 241.
Schiefler, Gustav, Das graphische Werk von Max Liebermann (Glaser), S. 166.
de Schlegel, Lisa, Andrea Solario (K. Badt), S. 118.
Schmarsow, August, Federigo Baroccis Zeichnungen (W. Balzer), S. 268.
Schmidt, Robert, Brandenburgische Gläser (M. Sauerlandt), S. 241.
Schneider, Friedrich, Kunstwissenschaftliche Studien (H. Brandt), S. 272.
Schroeder, Bruno, Zum Diskobol des Myron (K. Hönn), S. 33.
Stadler, Franz, J., Michael Wolgemut und der Nürnberger Holzschnitt im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts (M. Loßnitzer), S. 70.
Stolz, Heinz, Düsseldorf (H. Willemsen), S. 382.
Stübel, Der Landschaftsmaler Johann Alexander Thiele und seine sächsischen Prospekte (Uhde-Bernays), S. 198.
Studniczka, Franz, Das Symposion Ptolemaios II., nach der Beschreibung des Kallixeinos wieder hergestellt (K. Hönn), S. 380.

Theuer, Max, Leon Battista Alberti. Zehn Bücher über die Baukunst (W. Bombe), S. 407.
Thieme, Ulrich, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler (H. W. Singer), S. 355.
Toesca, Pietro, La pittura e la miniatura nella Lombardia dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento (W. Suida), S. 30.
von Tschudi, Hugo, Ed. Manet (G. Biermann), S. 75.

Uhde-Bernays, Hermann, Carl Spitzweg (Friedeberger), S. 164.
— Die gute alte Zeit (V. C. Habicht), S. 334.
— Winckelmanns kleine Schriften zur Geschichte der Kunst des Altertums (A. Feulner), S. 201.

Voll, Karl, Frankreichs klassische Zeichner im 19. Jahrhundert (R. Schapire), S. 270.

Weber, F. Parkes, Aspects of death in Art and Epigram (H. W. Singer), S. 333.
Weigmann, Otto A., Sion Longley Wenban (V. C. Habicht), S. 333.
von Winkenau, E., Die Miniaturenmalerei im Stifte Klosterneuburg während des 15. Jahrhunderts (C. Benziger), S. 271.
Winkler, Friedrich, Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden (W. Cohen), S. 230.
Wirth, Z., La Richesse d'Art de la Bohème (V. Curt Habicht), S. 203.
Witte, Fritz, Die Skulpturen der Sammlung Schnütgen in Köln (M. Schuette), S. 352.
Woman and Child in Art (H. W. Singer), S. 333.
Wurz, Erwin, Der Ursprung der Kretisch-Mykenischen Säulen (K. Hönn), S. 167.
Wurz, Hermann, Von spanischer alter Baukunst (A. Haupt), S. 70.

Ziekursch, Elsa, Dürers Landauer Altar (H. Wölfflin), S. 162.
Zucker, Paul, Raumdarstellung und Bildarchitekturen im Florentiner Quattrocento (G. J. Kern), S. 375.

Digitized by Google

Digitized by Google

TRECENTO-STUDIEN

Mit sechs Abbildungen auf drei Tafeln

Von WILHELM SUIDA

I. NOCH EINMAL MASO-GIOTTINO

Für eine Darstellung der Geschichte der italienischen Trecentomalerei sind wir ebenso wie etwa bei der deutschen Kunst auf die vorbereitende Arbeit der Stilkritik angewiesen. Von den Tausenden erhaltener Werke sind nur wenige durch Dokument oder Signatur zeitlich oder auf ihren Autor bestimmt. Nach mannigfachen Diskussionen sind im Laufe der letzten Jahre zahlreiche hochbedeutende Schöpfungen des Trecento an ihren sicheren Platz gelangt, und unsere Kenntnis von Malern und Schulen ist ganz wesentlich erweitert worden. Wenn es überhaupt möglich sein wird, die Wege der Trecentokunst in ganz Italien klar zu erkennen, so wird es nur vermöge einer höchst vorsichtigen und genauen Stilkritik möglich sein; läßt uns doch auf weiten Gebieten jede schriftliche Überlieferung völlig im Stich.

Um so befremdender ist es, wenn von einem hochverdienten aber einseitigen Forscher der Stilkritik selbst der Krieg erklärt wird. Seinen auf genauer Kenntnis der Literatur und Kulturgeschichte beruhenden Ausführungen über die Kommentarien des Lorenzo Ghiberti glaubte J. v. Schlosser einen Exkurs über die „Irrwege" der stilkritischen Forschung in der Maso-Giottino-Frage beigeben zu sollen[1]).

Ausgehend von Ghibertis Angabe, die Fresken der Capella dei SS. Silvestro e Costantino in S. Croce zu Florenz seien von Maso, dem Schüler Giottos gemalt, betont Schlosser, daß dieser Name den Vorzug verdiene gegen „Giottino", den Vasari als Autor derselben Malereien nennt. In der Verteidigung des Namens Maso gegen Giottino hinkt Schlosser aber beträchtlich nach.

Die glaubhafte, wenn auch nicht geradeswegs beglaubigte Angabe Ghibertis habe ich schon vor Jahren (1905) aufgenommen und Wulff, Venturi sowie mancher andere Forscher haben sich dieser Meinung angeschlossen. Soweit eine schriftliche, durchaus als zuverlässig anzusehende Tradition uns leitet, hat Schlosser nichts neues beigebracht. Es bleibt bei der Wahrscheinlichkeit, daß Maso, der Schüler Giottos, Autor der Fresken in S. Croce sei. Weitere erhaltene Arbeiten dieses Maso nennt weder ein Dokument noch Ghiberti. Und Schlosser zieht daraus rasch den Schluß, es gäbe keine anderen Arbeiten des Maso. Aber Ghiberti hat doch nicht die Absicht gehabt, das gesamte Oeuvre der von ihm genannten Künstler aufzuzählen? Wenn also Schlosser sich gegen die seit Vasari traditionelle Zuschreibung einer Anzahl von Gemälden an den Meister der Silvesterkapelle wendet, so müßte er seine Ansicht durch eine genaue stilkritische Untersuchung begründen. Es ist merkwürdig, daß Schlosser diese Begründung fast ganz schuldig geblieben ist. Er weiß das auch selbst und fügt (p. 198) bei: „... es können hier nicht stilkritische Streitpunkte, sondern lediglich Fragen methodischer Art erörtert werden." Da möchte ich Schlosser wohl fragen, was für eine „Methode" er hier meint. Die stilkritischen Erörterungen Schlossers beschränken sich auf eine Angabe: die Pietà der Uffizien sei nicht von dem Meister der Silvesterfresken, „weil die Bildung der Ohren verschieden sei". (Bezüglich der Form der Köpfe ist Schlossers Behauptung einer durchgängigen Verschiedenheit nicht ganz zutreffend.)

(1) Kunsthistorisches Jahrbuch der K. K. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und histor. Denkmale, Bd. IV, Wien 1910, S. 192 ff.

Digitized by Google

Die Frage nach dem Autor der Pietà darf aber nicht so glatt durch ein Pseudo-Morellisches Rezept abgetan werden. Ich habe eine Antwort auf Schlossers Ausführungen solange verzögert, bis ein erneutes Studium sämtlicher in Betracht kommender Gemälde im Original mir die Möglichkeit gegeben hatte, meine früheren Eindrücke zu kontrollieren. Ich darf behaupten, die Sache gründlich geprüft zu haben, wogegen Schlosser, nach seinen eigenen Worten zu urteilen, mehrere der in Frage stehenden Malereien nicht einmal gesehen hat. Kein ernster Forscher sollte es darauf ankommen lassen, daß man ihm den Vorwurf machen dürfte, leichtfertig über die Bemühungen anderer, diesen Sachverhalt aufzuklären, geurteilt zu haben.

Welch kleine Zahl von Werken ich für stilistisch zusammengehörig halte und dem Maso zuschreibe, habe ich sowohl den maßvolleren Attributionen Schubrings wie den maßlosen Siréns gegenüber erklärt[1]). — Ich habe nach erneuter Prüfung von meinen früheren Ausführungen nichts zurückzunehmen und brauche anderwärts gesagtes nicht zu wiederholen. Von größtem Werte ist es mir, daß ich mich in allen wesentlichen Fragen betreffs der Werke Masos in voller Übereinstimmung mit einem so gründlichen und vorsichtigen Forscher wie O. Wulff befinde (vergl. dessen von Schlosser übersehene Ausführungen im Repertorium für Kunstw., XXIX., p. 477). Mit vollem Rechte hat Wulff auch auf die Ähnlichkeit des Kolorits zwischen den Fresken der Silvesterkapelle und denen der Grabkapelle der Strozzi bei S. Maria Novella hingewiesen. Einige in den florentinischen Trecentofresken sonst ganz ungebräuchliche Farben und Farbzusammenstellungen sind beiden Freskenzyklen eigentümlich. Bei den Fresken über der Kanzel in Assisi kann man infolge der Restaurierungen nur von großer Wahrscheinlichkeit der Zugehörigkeit zu Masos Oeuvre sprechen — aber die Wahrscheinlichkeit bleibt bestehen. Bezüglich der von Thode zuerst erkannten Werke, dem Kreuzigungsfresko in der Confraternità di S. Rufino oberhalb von Assisi, der Halbfigur Johannis im gotischen Vierpaß in Würzburg (Universitätssammlung) und des Predellenbildchens im Vatikan (Wunder des heiligen Dominikus, Werkstattarbeit) brauche ich nichts weiter zu sagen, da Schlosser es gar nicht der Mühe wert fand, diese Bilder anzusehen, trotzdem aber sich das Recht anmaßt, von „fadenscheinigen Attributionen Thodes" zu sprechen. Um aber einen Vergleich zu erleichtern, füge ich das Fresko in Assisi sowie das Bild des Johannes in Würzburg in Abbildung bei (Abb. 1 und 2). Als neue Beobachtung kann ich hinzufügen, daß ein der Pietà der Uffizien verwandtes Spätwerk des Maso in der Stroßmayer-Galerie in Agram existiert, ein wohlerhaltenes Fragment einer Kreuzigungstafel, auf dem Maria mit den Frauen und noch einige weitere Gestalten dargestellt sind (Katalog von 1911, Nr. 23, als „Schule Giottos" verzeichnet).

Vielleicht wird ja einmal ein glücklicher Archivfund in die Maso-Frage Licht bringen. Bis dahin bleibt Meinung gegen Meinung. Dokumente sind gewiß unsere Ultimo ratio. Dokumente haben die Ergebnisse der Stilkritik ebenso oft bestätigt als widerlegt; Dokumente haben wohl auch den Tomaso da Modena als Modenesen erwiesen, trotzdem die „exakteste" Wahrscheinlichkeitsrechnung ihn zum Trevisaner hatte machen wollen[2]). Hoffen wir auf die Entdeckung von Dokumenten bezüglich Masos! Schlossers Ausführungen haben in dieser Sache zur Klärung nichts beigetragen.

(1) Letzteres in einem Aufsatze der Monatshefte für Kunstwissenschaft, 1909, p. 1009ff., den Schlosser übersehen hat.

(2) Vergl. J. von Schlosser, „Tomaso da Modena und die ältere Malerei in Treviso", Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerh. Kaiserhauses, Wien 1898, und dagegen die Dokumente bei G. Bertoni und E. P. Vicini, „Tomaso da Modena", Modena 1903 (Edit. Vincenzi).

Digitized by Google

II. BEITRÄGE ZUM OEUVRE BEKANNTER MALER

Einige Bemerkungen über verstreute Trecentobilder, deren Autoren anzugeben mir möglich scheint, mögen hier noch folgen.

In England habe ich vor zwei Jahren zwei Bilder gesehen, welche in Giottos unmittelbare Nähe gehören. Das eine derselben, eine Halbfigur Gottvaters aus dem Besitze von Sir Herbert Jekyll, ist von Roger Fry 1912 im Burlington Magazine veröffentlicht worden[1]). Es handelt sich offenbar um ein Fragment eines großen Kruzifixus, bei dem am oberen Ende des Kreuzesstammes sich die Halbfigur Gottvaters befand, wie wir dies an anderen erhaltenen Beispielen noch finden.

Der erste Blick auf dieses prachtvolle Werk hatte mir die Überzeugung gegeben, daß eine Hand die Tafeln des Altars von St. Peter und diese Figur ausgeführt habe. Jedenfalls handelt es sich um ein Werk, an dem die künftige Giotto-Forschung nicht mehr vorbeigehen darf.

Noch ein zweites Fragment fiel mir schon im Sommer 1908 in England auf. Es ist die untere Hälfte einer thronenden Madonna zwischen Johannes dem Täufer und einem Bischof, mit vier knienden Engeln. Nur letztere sind ganz erhalten, die Heiligen nur in der unteren Hälfte, von Maria gar nichts. Das Bild trägt Nr. 13 in der Sammlung des Christ-Church-College zu Oxford. Ich halte es für wahrscheinlich, daß dieses als Fragment wohlerhaltene Werk aus Giottos Werkstatt stammt.

In derselben interessanten Sammlung des Christ-Church-College konnte ich als Bekannten einen thronenden Johannes Baptista begrüßen, den ich schon nach einem Stiche in der Albertina als ein Werk des Meisters des Cecilienaltars bestimmt hatte[2]), eine Zuweisung, welche sich vor dem Originalbild als völlig zutreffend erwies. Als der gleichen Kunstrichtung in Florenz zu Anfang des Trecento angehörend aber von anderer Hand ausgeführt nenne ich ein großes Madonnenbild im Musée des arts décoratifs im Louvre, auf das mich Graf Vitzthum aufmerksam gemacht hat. Im Christ-Church-College finden sich des weiteren zwei Tafeln mit dem hl. Johannes dem Täufer und Dominikus, die trotz arger Übermalungen noch deutlich genug den Typus des Pacino di Bonaguida erkennen lassen.

Als bisher unbeachtete Werke des Taddeo Gaddi nenne ich ein bemaltes Tabernakel im Besitze des Fürsten Leon Ouroussoff, ehemaligen kaiserlich russischen Botschafters in Wien (Abb. 3), ferner zwei kleine Apostelgestalten in der Sammlung des Grafen Lanckoroński; endlich vermute ich, daß Taddeo der Autor des großen Kruzifixus im Louvre (Nr. 481) ist.

Beiträge zu Bernardo Daddis Oeuvre konnte ich zu verschiedenen Malen geben[3]). Man muß die Werke der Nachahmer und Schüler dieses Meisters sorgfältig von seinen eigenen scheiden. So kommen die kleinen zierlichen Triptycha in Straßburg, Würzburg und Paris (Louvre 1667 [485]) nur als Schülerarbeiten in Betracht, wogegen die Madonnenbilder des Palais Lanckoroński (Wien) und der Sammlung Buttler (London), die kleine Tafel mit der Predigt eines Dominikaners im Musée des arts décoratifs (auch von Sirén als Werk Bernardos erkannt), sowie ein schönes Eglomisée mit der Geburt Christi aus der Salting-Kollektion im South Kensington Museum eigenhändige Schöpfungen sind.

(1) The Burlington Magazine, vol. XX, 66 ff. Auch Roger Fry erkannte in dem Werke die hohe Qualität und die nahe Verwandtschaft mit Giottos Gemälden.

(2) Jahrbuch der kgl. preußischen Kunstsammlungen 1905.

(3) Repertorium, XXVII., 385 ff., XXIX., 108 ff., XXXI., 206.

Digitized by Google

Der dem Maso sich nähernde Meister des Altars von S. Spirito in Florenz ist außer in einem Madonnenbilde zu Berlin[1]) wiederzuerkennen in einer Madonna mit Medaillon Gottvaters darüber im Christ-Church-College zu Oxford, sowie in einem Kruzifixus des bayerischen Nationalmuseums zu München (Nr. 480, im Katalog der Gemälde von 1908 ist diese meine Bestimmung schon angeführt).

Bezüglich dreier Heiligengestalten der Londoner National Gallery (Nr. 581) möchte ich Sirén beistimmen, der sie dem Andrea Orcagna zuschreibt. Auf Schüler des Orcagna gehen dann zwei Gemälde zurück, die in der Literatur schon öfters genannt worden sind: eine Krönung Mariae der Sammlung Jonides im South Kensington Museum (von Schubring und Vitzthum irrigerweise für Bernardo Daddi gehalten), und eine stehende Madonna der Sammlung des Freiherrn von Tucher, kgl. bayerischen Gesandten in Wien (Abb. 4), die, ehemals in Privatbesitz zu Modena (Avv. Bergolli), von Cavalcaselle dem Giovanni da Milano zugeschrieben worden war. Ein drittes, dem Orcagna-Kreise angehörendes Bild, eine Madonna mit dem Kinde, befindet sich in der Landesgalerie zu Graz (gräflich Attemssches Fideikommiß).

Mit einer von Schmarsow dem Orcagna m. E. irrigerweise zugeschriebenen Krönung Mariae in Altenburg[2]) gehören zwei weitere Bilder desselben Themas in der Sammlung Benson in London und im Christ-Church-College in Oxford zusammen.

Giovanni del Biondo, dessen Werke ich zuerst zusammenstellte, dessen Name für das aufgestellte Oeuvre dann gefunden wurde, läßt sich in einem Bilde der auf niedrigem Polster sitzenden Madonna im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln leicht erkennen. Auch A. Cantoni in Mailand besaß vor einigen Jahren ein Madonnenbild dieses Meisters.

Weniges habe ich heute zum Oeuvre der Sienesen hinzuzufügen. In meiner Publikation der „Österreichischen Kunstschätze" konnte ich Werke des Pietro Lorenzetti aus dem Besitze des Fürsten Ouroussoff, und des Ambrogio Lorenzetti aus dem Besitze der Fürsten Liechtenstein und Ouroussoff bekannt machen (I. Jahrgang, Tafel 9, 10).

Auch ein delikates Halbfigurenbild einer heiligen Märtyrerin von Simone Martini besitzt Fürst Liechtenstein; aus des Ambrogio Lorenzetti Nähe sah ich eine kleine thronende Madonna mit Heiligen im Städelschen Institut in Frankfurt a. M. Niemand anders als Ambrogio Lorenzetti selbst aber wird der Autor eines kleinen Hieronymus in ganzer Gestalt mit Buch und Kardinalshut im Louvre sein (Nr. 1624 [490]); offenbar ein Fragment aus dem Rahmen eines großen Altars, da über dem Kopfe des Heiligen sich die Unterschrift der einst darüber befindlichen Figur der hl. Ursula befindet. Barna da Siena mag wohl der Autor einer farbenprächtigen kleinen Kreuzigungstafel in der University Gallery in Oxford sein.

Von romagnolischen Werken des beginnenden Trecento, die mir gelegentlich begegneten, ist das bedeutendste eine große thronende Madonna mit vier Engeln im Besitze des Fürsten Ouroussoff. Als eigenhändige Werke des Tomaso da Modena erschienen mir fünf Halbfiguren, Fragmente eines Altars in der Galerie zu Ferrara. Auch glaube ich, daß die Fresken der Capella di S. Giusto im Dom zu Triest auf ihren Zusammenhang mit den Werken Tomasos zu prüfen wären, was allerdings bei dem arg zerstörten Zustand der Fresken immer nur ein hypothetisches Resultat ergeben kann.

(1) Die Zusammenstellung einiger Werke des Künstlers gab ich in Rivista d'Arte, V., 45 ff.

(2) Mappe der Kunsthistorischen Gesellschaft für photographische Reproduktion. Gazette des Beaux-Arts, 1898.

Digitized by Google

Mehrfach ist in den letzten Jahren von jenem Maler die Rede gewesen, der die Miniaturen des Stefaneschikodex in St. Peter in Rom zwischen 1313—1341 geschaffen hat. Venturi hatte die wichtige Beobachtung gemacht, daß von dem gleichen Maler einige Tafelbilder (Bargello und Sammlung Benson) herrühren. — Die Liste dieser Gemälde konnte ich[1]) durch mehrere Stücke im Louvre, in der Sakristei von S. Maria del Carmine in Florenz und im Czartoryskimuseum zu Krakau ergänzen. — Die eine Seite des doppelseitig bemalten Krakauer Täfelchens füge ich hier in Abbildung bei (Abb. 5). Jüngst hat Weigelt[2]) einige Miniaturen aus dem kgl. Kupferstichkabinett in Berlin dem Oeuvre neu hinzufügen können — bezüglich der Madonna des Louvre kommt Weigelt, ohne zu wissen, daß ich es schon gesagt hatte, zu demselben Schlusse. Als ein schönes Werk eines Veronesen aus der Zeit des Alticchiero konnte ich ein Freskobild aus der Stefanskirche zu Wien bekannt machen (Österreichische Kunstschätze, I., Tafel 57).

Mit kurzem Hinweise auf einige unbeachtete Werke des Lorenzo Monaco möchte ich diese Zeilen schließen. Zwei Tafeln aus dem Besitze des Fürsten Liechtenstein habe ich in den „Österreichischen Kunstschätzen" (I., Tafel 59, II., Tafel 17) mitgeteilt. Den Hinweis auf ein drittes Gemälde, die Hälfte einer Breitkomposition des Eremitenlebens im Museum zu Budapest (Abb. 6) möchte ich hier wiederholen (vergl. Repertorium, XXXI., S. 208), da die verkleinerte Kopie des ganzen Bildes in den Uffizien immer wieder bei Behandlung von frühen Sienesen (Pietro Lorenzetti) und der Camposantofresken zitiert wird, wogegen das Fragment in Budapest die Herkunft der ganzen Komposition aus dem Quattrocento, eben von Lorenzo Monaco beweist.

(1) Repertorium für Kunstwissenschaft, 1908.

(2) Amtliche Berichte aus den kgl. Kunstsammlungen, Berlin, März 1913, XXXIV., Nr. 6.

Digitized by Google

SCIPIO AFRICANUS MAJOR UND DER CELTIBERERPRINZ ALUCCIUS

EINE ILLUSTRATION DÜRERS ZU EINER LIVIUSSTELLE

Mit einer Abbildung auf einer Tafel

Von M. ZUCKER

In dem Dresdner Dürerkodex — Brucksche Veröffentlichung, Tafel 145 — findet sich die Skizze[1]) einer, soviel ich weiß, bisher nicht erklärten Szene (vergl. Tafel 4)[2]). Dargestellt ist ein Feldherr, der vor Zelten auf erhöhtem Terrain auf einem Throne sitzt. Zu seinen Füßen schüttet in halb kniender Stellung ein, wie es scheint, bärtiger jüngerer Mann, der zu ihm aufschaut, einen Sack Münzen aus, während hinter ihm ein anderer Mann zwei mächtige Doppelpokale herbeiträgt. In zweiter Linie sehen wir an der linken Seite des Thrones, etwas gegen rechts zu, eine in reiche Gewänder gehüllte weibliche Figur und neben ihr einen langbärtigen Greis. Beide stehen in ehrfurchtsvoller ruhiger Haltung da. Die Worte, die der Feldherr zu dem Manne zu seinen Füßen spricht, begleitet er mit der ausgestreckten Linken, in der Rechten hält er seinen Feldherrnstab. Außerdem sehen wir links und im Hintergrund auf dem Blatte Krieger mit langen Waffen angedeutet. Die Skizze hat für die Erlanger Handzeichnungensammlung dadurch ein etwas näheres Interesse, daß sie die Grundlage für eine dort verwahrte, reicher ausgeführte, friesartige, leider aber künstlerisch unbedeutende Komposition bildet[3]). Von ihr wird am Schlusse die Rede sein.

Der Erlanger Katalog verzeichnet dieses Blatt fragweise als „Coriolan vor Rom", das ist aber eine ganz haltlose Vermutung, denn die Mutter Coriolans Veturia und seine Gattin Volumnia brachten, um Sohn und Mann umzustimmen, keine Schätze. Sie wollten nur durch ihre Bitten als Mutter und Gattin auf ihn wirken.

Die Szene gehört nicht zu den populär gewordenen; bei den Nürnberger Kleinmeistern z. B. fehlt sie. Um festzustellen, ob der Vorfwurf überhaupt außer dem vorliegenden Fall noch benutzt worden war, empfahl es sich, zunächst die vorhandenen Verzeichnisse graphischer Darstellungen durchzusehen. Dies führte nach längerem Suchen zum Ziele. Da eine weibliche Gestalt und ein jüngerer Mann offenbar als die Hauptpersonen erscheinen, durfte man bei der von Andresen, bei Tobias Stimmer und Jost Amman in deren Livius-Illustrationen beidemale aufgeführten Szene, wo es sich um die Rückgabe einer Braut handelt, annehmen, daß hier vielleicht das Gesuchte gefunden sei, und die Stelle Livius 26,50 ergab das auch. Der römische Geschichtsschreiber erzählt dort nämlich: Dem Scipio Africanus major wurde nach der Einnahme von Neucarthago ein besonders schönes gefangenes Mädchen vorgeführt. Da sich herausstellte, daß es die Braut eines celtiberischen Prinzen namens Aluccius sei, ließ der Feldherr den Bräutigam und seine Eltern herbeiholen. Mit wohlgesetzten Worten übergab er zuerst dem jungen Fürsten die Braut, als Entgelt sich einzig ausbedingend, daß er mit dem römischen

(1) Die Skizze ist auf eine architektonische, teilweise dadurch verdeckte Zeichnung aufgeklebt. Die Spitzbogen andeutenden Striche unten auf dem Blatt sind eine gedankenlose Spielerei einer späteren Hand.

(2) Robert Bruck, Das Skizzenbuch von Albrecht Dürer in der kgl. Bibliothek zu Dresden, meint: „eine historische oder allegorische Darstellung". Bei Gustav Pauli, Katalog einer Dürerausstellung in Bremen 1911, Nr. 806 heißt es: „Feldherr vor seinem Zelte".

(3) Auf die Dürersche Skizze als Grundlage der neuen Arbeit hat Dörnhöffer zuerst hingewiesen.

Digitized by Google

Volke Freundschaft halte. Dann wurden die Eltern und Verwandten des Bräutigams vorgelassen. Diese hatten reichliches Lösegeld mitgebracht und baten Scipio ihnen die Gunst zu erweisen es anzunehmen. Auf ihre dringenden Bitten hin erklärte er einzuwilligen und befahl das Mitgebrachte vor ihm niederzulegen (poni ante pedes jussit). Darauf wurde Aluccius gerufen, und Scipio kündigte ihm an, daß er seinerseits das Lösegeld zu dem Brautschatz schlage, der von dem Schwiegervater zu erwarten sei[1]).

Bei Dürer wird nun dieser letzte Vorgang verbildlicht, aber allerdings nicht ganz genau im Anschluß an den Text des Livius. Links neben dem Throne des Feldherrn sehen wir die Braut, und den Greis neben ihr können wir ohne Zwang als ihren Vater betrachten. Das Lösegeld läßt Dürer, was mit dem Text nicht stimmt, den Aluccius selbst vor dem Thron ausschütten. Es ist das aus einleuchtender künstlerischer Rücksicht geschehen. So konnte der Bräutigam, an den der Künstler den Feldherrn sich redend wenden zu lassen hatte, am einfachsten kenntlich gemacht werden, weil er naturgemäß den Blick zu ihm emporrichtet. Daß ein Mann hinter Aluccius weitere Gaben herbeibringt, ergab für die Komposition etwas mehr Handlung und einen kräftigen Abschluß nach rechts. Die Mutter und die Verwandten, die Livius anwesend sein läßt, sind, da Dürer in einer für ihn bezeichnenden Weise nur das Wesentliche geben wollte, weggeblieben. Es wird wohl keinem Zweifel unterliegen, daß für die bisher rätselhafte Darstellung die Livianische Erzählung Dürer vorschwebte, und das Nächstliegende wäre wohl anzunehmen, daß Pirkheimer den Künstler bei irgendeinem Anlaß auf die ansprechende Szene aufmerksam machte. Dürer hat dann die in seiner Künstlerphantasie sich gestaltende klare, einfache Komposition mit ganz flüchtigen Federstrichen auf dem Papier festgehalten.

Daß bei dem Entwurf an eine mögliche graphische Vervielfältigung gedacht war, geht wohl mit Sicherheit daraus hervor, daß Scipio auffallenderweise den Feldherrnstab in der Rechten hält, und die Linke zur Bekräftigung seiner Worte ausstreckt. Wenn jene Absicht nicht vorhanden gewesen wäre, hätte Dürer ja die Szene nur im Gegensinne des vorhandenen Entwurfes zu zeichnen brauchen, was für die Komposition von keinem Belang gewesen wäre. Auf uns gekommen ist freilich nichts.

Bei Dürer wie bei anderen zum Teil früheren Meistern findet sich eine Anzahl traditionell überkommener Stoffe aus meist sagenhafter Überlieferung der Antike. Sie verdanken ihre Darstellung fast immer ihrem direkt moralisch zu verwertenden vorbildlichen oder warnenden Inhalt. Andere geschichtliche Erzählungen, die nur durch ihren denkwürdigen oder auffallenden Inhalt die Aufmerksamkeit auf sich lenken, treten dann in größerer Zahl bekanntlich erst bei den Kleinmeistern auf. Das Interesse am Altertum gewann eben immer breiteren Boden. Es ist nun davon Notiz zu nehmen, daß wir auch schon bei Dürer in unserer Zeichnung einen Anfang zu dieser Erweiterung des Stoffkreises finden[2]).

(1) So die ausführliche Erzählung des Livius, die Scipio in ein möglichst günstiges Licht stellt. Valerius Maximus 4, 3. 1 berichtet kurz in demselben Sinne, nur nennt er den Celtibererprinzen Indibilis. Polybius 10, 19 läßt Scipio das Mädchen ihrem Vater zurückgeben um es nach seiner, des Vaters Wahl, zu verheiraten. Nach Valerius Antias (bei Gellius 7, 8) dagegen behält Scipio das Mädchen für sich.

(2) Die Deutung einer Dürer übrigens auch schon abgesprochenen Handzeichnung in Berlin (Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen XVIII, 1897, S. 181) auf Belisar, die andernfalls hierher zu ziehen wäre, ist wohl allgemein aufgegeben.

Digitized by Google

Die Skizze gehört der Zeit der vollen Reife des Meisters an. Pauli an der zitierten Stelle reiht sie zwischen 1511 und 1515 ein.

Anregung zu einer Verbildlichung hatte übrigens die Erzählung des Livius schon einmal früher und zwar auf dem Gebiet der Buchillustration gegeben. In der illustrierten venezianischen Inkunabelausgabe des Geschichtswerkes (Venetiis per Philippum Pincium 1495) zeigt fol. CXLIII r. ein ganz kleiner Holzschnitt Aluccius mit seiner Braut in ehrfurchtsvoller Haltung vor dem zu ihnen sprechenden Scipio, der unter seinem Zelte auf einer hölzernen Bank sitzt. Hinter dem Brautpaar stehen mehrere Soldaten. Lange nach Dürer[1]) treffen wir dann auf die beiden bereits erwähnten Holzschnitte Ammans und Stimmers. Von ihnen findet sich der Ammans in einer Frankfurter Ausgabe des Livius (Corvinus, Feierabent etc., Francofurti ad Moenum 1568. — Andresen I, S. 324 n. 67). Seine vielfach zutage tretende Oberflächlichkeit auch diesmal bekundend gibt er eine willkürliche Darstellung, die den Textesworten nur, was die Heranziehung der dort genannten Persönlichkeiten angeht, entspricht. In einer großartigen Halle, die voll Soldaten steht, sitzt Scipio finstern Antlitzes auf einem Throne. Vor ihm knien, die Arme flehend emporwerfend, die Braut und Aluccius, und hinter ihnen stehen, ebenfalls mit flehenden Gebärden, die Mutter und der Vater, letzterer mit einem großen Geldbeutel in der Linken. Das ist gewiß nicht im Sinne des Livius gedacht.

Feiner empfunden ist der Holzschnitt Stimmers in einer Straßburger freien Livius-Bearbeitung (Theodor Rihel, 1575 und 1596), wo in der Ausgabe von 1596 der Schnitt S. 309 zu finden ist[2]) (Andresen III, S. 163 n. 66). Diesmal kniet Aluccius bittend vor Scipio, der mit der Rechten auf die Lehne des Thrones sich stützend, sich bereits halb erhoben hat und auf Aluccius blickend mit der Linken die Hand der Braut zu erfassen scheint. Es nimmt sich das so aus, als ob er aufstände um die Braut dem Bräutigam zu übergeben. Hinter Aluccius steht der Vater mit dem Lösegeld in der Hand, während die alte Mutter sich nach ihm hinwendet, als ob sie zu ihm sprechen wollte. Soldaten stehen natürlich ebenfalls umher. Wie Dürer den Schluß der Erzählung des Livius ins Auge faßte, so Stimmer den Anfang, indem er bei der Übergabe der Braut gleich auch die Eltern anwesend sein läßt. Seiner Wahl des Vorwurfs wird man den Vorzug vor der Dürers geben. Freilich wissen wir nicht, unter welchen Umständen die Skizze Dürers entstand. Da auf dem Schnitt Stimmers die Braut an der linken Seite des Feldherrn genau an derselben Stelle steht wie bei Dürer, und der Bräutigam, wenn auch in anderem Sinne, ebenfalls vor Scipio kniet, möchte man, allerdings mit Vorbehalt, vermuten, daß Stimmer die Skizze Dürers oder eine Nachbildung davon kannte. Wie die Erlanger vom Jahre 1555 datierte Zeichnung beweist, blieb der Entwurf ja nicht unbeachtet.

Diese Federzeichnung (II. F. 15) ist unter Herübernahme sämtlicher Figuren und Verwertung aller Andeutungen des Vorbildes in ein friesartig verbreitertes Format gebracht. Es ist dies dadurch erreicht, daß die Zelte von der oberen Bildlinie durchschnitten werden, und daß links und rechts eine Erweiterung stattfand. In nicht eben viel Erfindungsgabe verratender Weise schleppen rechts hinter der letzten Dürerschen Figur zwei Männer weitere Geschenke herbei, und den Abschluß bildet ein zusammenhanglos dastehender, vom Rücken gesehener Krieger, der sicher irgendwo her geborgt wurde. Die linke Seite ist durch zwei Kanonen

(1) Weiteres Material stand mir nicht zu Gebote.

(2) Nur diese Ausgabe lag mir vor.

Digitized by Google

und zwei ihnen beigegebene Soldaten bereichert. Die hinter der Braut und deren Vater von Dürer angedeuteten Gestalten sind noch vermehrt und umstehen die beiden Hauptpersonen in dichtgedrängter Gruppe bei meist gerader Haltung. Um den verbreiterten Hintergrund zu füllen sind die links befindlichen Zelte ganz ähnlich noch einmal rechts wiederholt, und weiterhin sehen wir Höhenzüge angedeutet. Eine ganz ungeschickte Veränderung hat sich dann der Zeichner bei der Gestalt des Aluccius erlaubt. Er hat vor ihn zwei mit Münzen gefüllte offene Säcke hingestellt, auf die jener mit seiner Linken in theatralisch aufdringlicher Weise hindeutet. Gegenüber der Handbewegung des Scipio, die ebenfalls dem Lösegeld gilt, wirkt das höchst unkünstlerisch. Das Stilistische weist in der Einzelausführung trotz der Vorlage nirgends auf ein Dürersches Urbild hin. Der schon laut gewordenen Vermutung, daß es sich bei der Erlanger mit der Jahreszahl 1555[1]) versehenen Zeichnung um die Kopie einer verlorenen Dürerschen Vorlage handeln könne, kann man bei diesem Sachverhalt nicht zustimmen. Die Arbeit ist vielmehr der Versuch einer künstlerisch unbedeutenden Hand unter Zugrundlegung des Dürerschen Entwurfes etwas Neues zu geben[2]). Eine Veröffentlichung des Blattes kann deshalb füglich unterbleiben.

(1) Die Ziffern erscheinen zum Teil aufgefrischt.

(2) In Erlangen ist die Zeichnung zur Schule Schäufelins gelegt. Jedenfalls weist die Art der Schraffierung auf Nürnberg.

Digitized by Google

STUDIEN ZUR GESCHICHTE DER VENEZIANISCHEN SKULPTUR IM 14. JAHRH.

Mit elf Abbildungen auf drei Tafeln

Von LEO PLANISCIG

II.

DER SARKOPHAG DES B. ENRICO AUS BOZEN IN TREVISO

Es wäre eine verfrühte Arbeit, wenn man heute an Hand des bekannten Materiales eine zusammenhängende Geschichte der venezianischen Skulptur im Trecento schreiben wollte. An Monumenten, die größtenteils noch ganz unerforscht sind, gibt es in Venetien so viele, daß mir vorläufig zweckmäßiger erscheint sie einzeln nach und nach zu publizieren. Erst mit dieser, in solcher Weise gesammelten Materialkenntnis wird es später möglich sein, ein System in der Entwicklung, eine klare Einsicht in den verschiedenen Einflüssen festzustellen. Zwar kann man eines schon jetzt behaupten: die venezianische Skulptur des 14. Jahrhunderts verdankt den Impuls zu ihrer weiteren Entwicklung der gleichzeitigen toskanischen; was aber in Venedig und im Veneto um die Mitte des Trecento an Skulptur entsteht, hat wohl diesen Einfluß als Prämisse, muß aber als etwas Selbständiges, als Autochthones betrachtet werden. Wie es zu dieser spezifisch venezianischen Kunst gekommen ist, wollen wir heute unberührt lassen und uns einem Monument zuwenden, das wegen seiner frühen Entstehung und seiner hervorragenden Qualitäten einen bedeutenden Rang in der venezianischen Skulptur am Anfange des Trecento einnimmt.

Es handelt sich um den Sarkophag, der für den im Jahre 1315 verstorbenen Beato Enrico aus Bozen im Dom zu Treviso errichtet wurde. Davon sind uns die wichtigsten Teile, als mensa des Hochaltares eines dem Beato geweihten Empiretempelchens in Treviso erhalten geblieben.

Bevor wir die Skulpturen dieses Grabmales zur Betrachtung heranziehen, halte ich für notwendig, einige Worte über die Geschichte des B. Enrico selbst, sowie über die Schicksale des Grabmals bis zu seiner heutigen, wenig günstigen Aufstellung, vorauszuschicken.

Hinsichtlich des Lebens des B. Enrico, eines armen Mannes, der in Bozen geboren, später nach Treviso zog, dort ein Einsiedlerleben führte und im Geruch der Heiligkeit starb, sind wir aus gleichzeitigen Quellen ziemlich gut unterrichtet. Pier Domenico di Baone, der im Jahre 1321 im Episcopat in Treviso dem Castellano da Salomone folgte, hinterließ uns eine Beschreibung des Lebens und der Wunder des Beato, worin er auch die Errichtung seines Grabmales erwähnt. Diese Zeugnisse eines Zeitgenossen sind für uns von großer Wichtigkeit, um so mehr, da sie von Dokumenten aus dem Kapitelarchiv von Treviso, die Avogadro (1760) in einer Lebensbeschreibung des Beato publizierte[1]), unterstützt werden. So können wir mit ihrer Hilfe fast alle Schicksale, von denen die Arca betroffen wurde, verfolgen, mit

(1) Avogadro, Memorie del B. Enrico, Venezia 1760; hier sind auch die Aufzeichnungen des Baone (Mitte des 14. Jahrhunderts) abgedruckt. — Federici, Memorie trevigiane su le opere di disegno, Venezia 1803. — Zwar sind über den Beato eine große Anzahl von Schriften apologetischen Inhaltes erschienen (die ältesten davon sind von Avogadro erwähnt), die kunsthistorische Literatur hat sich aber mit seinem Sarkophag noch nicht beschäftigt. — Hier sei noch erwähnt, daß Boccaccio (Decamerone) die erste Novelle des zweiten Tages nach Treviso verlegt und die Ausstellung der Leiche des B. Enrico im Dom und den großen Zufluß des Volkes beschreibt.

Digitized by Google

Ausnahme ihrer Übersiedlung nach dem jetzigen Aufbewahrungsorte, die in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts erfolgt sein muß, da Federici in seinen 1808 erschienenen Memorie Trevigiane die Arca noch als in dem Dom stehend erwähnt.

Von Baone erfahren wir, daß schon im Sterbejahre des B. Enrico eine Arca, „fabricata in columnis cum angeli de supra" errichtet wurde. Daß von jenen Engeln, die jetzt verloren gegangen sind, vier an dem Grabmale vorhanden waren, entnehmen wir aus den Anmerkungen des Avogadro, die sich auf Bücher des Domkapitels beziehen: Lib. V., fol. XII, „1365, die 9 mensis Juni, pro cereottis quatuor positis super quatuor Angelis habitis etc." Die Arca mußte öfters ihren Aufstellungsort im Dom vertauschen, es entstanden Privilegstreitigkeiten, verschiedene Urteilssprüche wurden gefällt und viele Vorschläge zur Aufstellung des Monuments gemacht. Im Jahre 1584 befahl Cesare di Nores, Bischof von Parenzo, anläßlich einer Kirchenvisitation, daß der Körper des Seligen zugleich mit der Arca über dem Altare des hl. Josef aufgestellt werden sollte. Im Jahre 1666 beschloß das Domkapitel zu restaurieren, „sive reformar l'arca". Am Anfang des 19. Jahrhunderts wurde die Arca in die heutige Kapelle überführt. Bei der Verwertung des Sarkophags als Mensa des Altares wurde das Relief der hinteren Breitseite durch die abschließende Mauer verdeckt. Unsere Vorstellung davon gibt uns nur ein Stich, der bei Avogadro publiziert ist (Abb. 1).

Da uns jede genaue Beschreibung des Stückes fehlt, können wir uns nur eine beiläufige Idee des ursprünglichen Aussehens machen: die Arca war von vier Säulen getragen und stand in der Mitte des Domes; schon darum, da alle vier Seiten des Sarkophages mit Reliefs geschmückt waren. Wie es mit der Anbringung der vier Engelfiguren über dem Sarkophag steht, ist nicht leicht zu erklären, da wir von dem Sargdeckel keine weitere Nachricht besitzen. Es bleiben also für unsere Betrachtung nur die Vorderseite und die Schmalseiten übrig.

In der Mitte der Vorderseite (Abb. 2) ist der thronende Christus (Abb. 3) segnend und ein Buch in der Linken haltend dargestellt. Rechts und links zwei Marmortafeln. Weiter rechts sehen wir den B. Enrico (Abb. 4) in der Gestalt eines Bettlers, mit einer langen Tunika und Stock und Hut in den Händen. Daneben die Inschrift BEATV RICV. Dementsprechend sehen wir links die Figur eines jugendlichen Heiligen mit Schwert und Mantel, den Federici[1]) San Fiorenzo nennt. An den Ecken des Sarkophags zwei heilige Bischöfe[2]), jeder mit dem Krummstabe und einem Buche. Die Seitenspiegel wurden, nach der endgültigen Aufstellung des Sarkophags als Altar, jeder um eine Figur vermehrt, indem man diese von der jetzt verdeckten Hinterseite nahm. Nach dem Stiche des Avogadro kann man die ursprüngliche Aufstellungsart dieser beiden Heiligen erkennen, nämlich ein heiliger Bischof mit Pastorale und Buch, den Federici als S. Teonisto anspricht, und links die gleiche Figur des B. Enrico, wie auf der Vorderseite. Der hl. Petrus, der in der Mitte unter einer gotischen Nische stand, ist jetzt verdeckt, falls er nicht schon früher verloren gegangen ist. An den rückwärtigen Ecken stehen die Figuren der Heiligen Tabra und Tabrata.

Federici benutzt bei seiner Beschreibung den schon erwähnten Stich des Avogadro und es scheint, daß seine Ausführungen nicht so sehr auf Autopsie zurückzuführen sind, als auf eine falsche Interpretation dieses Stiches. Nach ihm wären an den Schmalseiten noch die Figuren der Heiligen Ermagoras und Fortunatus,

(1) Federici, op. cit. I., 168.
(2) Nach Federici S. Liberale und S. Chiliano.

Digitized by Google

Liberale und Chiliano dargestellt gewesen. Aus dem Stiche können wir aber diesen Fehler sofort klarlegen. Federici verfiel auf den Irrtum, die auf dem Stiche dargestellten Figuren auf allen Details der Arca zu zählen, so daß er manche Heiligenfigur doppelt rechnete. Die Namen dieser hinzugefügten Figuren hat er aus eigenem hinzugedichtet. Der Stich ist ein älteres und sichereres Dokument als die Mitteilungen des Federici, und ihm können wir um so mehr Glauben schenken, als die wiederholten Figuren in ihrer Stellung und in ihren Bewegungen sich nicht widersprechen.

Über die Restaurierungen, welche die Arca auf Befehl des Domkapitels im Jahre 1666 und später 1692 hätten verändern sollen, und deren Zweck es war, die Vorderseite des Sarkophages zu entfernen und die Gebeine des Beato nur durch ein Glas abgeschlossen den Gläubigen zu zeigen, können wir nichts sagen. Ebenso unsicher ist es, ob im Jahre 1712, als die Gebeine der heiligen Bischöfe Fiorenzo und Vindemmiale auch in den Sarg gelegt wurden, diese Glasplatte in Verwendung kam. Auf jeden Fall zeigt die Vorderseite des Sarkophages in der jetzigen Aufstellung dieselbe Form, wie sie durch den Stich des Avogadro (1760) bestimmt ist.

* * *

Die Figuren des Grabmales gehören zum Schönsten, was die beginnende Trecentoskulptur in Venetien geschaffen hat. Sie bilden ein einzig dastehendes Werk, dem wir schwer etwas annähernd Gleiches an die Seite stellen könnten. Die Figuren sind in jedem Detail von einer Feinheit, die an ziselierte Arbeiten erinnert: man betrachte die Faltenzüge am Kleide Christi, an der Tunika des Beato, dann den so trefflich ausgeführten Halsausschnitt desselben und wie er in naturalistischer Weise den gefalteten Hut hält. Von gleicher Auffälligkeit ist die preziöse Haar- und Bartbehandlung. Es steckt etwas Kalligraphisches in der Art, wie der Bart Christi und der des angeblichen S. Fiorenzo behandelt sind: es sind hier dieselben Schnörkel, wie wir sie auch am Throne oder an dem Postamente der beiden Bischofsfiguren vorfinden.

Wenn auch auf den ersten Blick die Figuren der Bischöfe, die an den Seiten des Sarkophages stehen, an den Typus der Bischofsfigur im Kreuzgang des Seminario patriarcale (Nr. 6) erinnern (Abb. 5), so wäre es falsch, in der übereinstimmenden Frontalhaltung der Figuren und in der Faltenbehandlung mehr als allgemeine, der Zeit angehörige Stilmerkmale zu sehen. Ein Vergleich der Köpfe wird uns lehren, daß es sich hier um eine verschiedenartige Kunst handelt, die zwar vielleicht nicht fortgeschrittener, aber entschieden sorgfältiger und raffinierter erscheint. Gleichzeitig könnte man auch das Holzrelief vom Jahre 1310 in S. Donato in Murano heranziehen (Abb. 6). Ein Vergleich desselben mit den Figuren unserer Arca führt zu einer interessanten Aufklärung. Während wir den linearen Stil, der durch das Relief des S. Donatus vertreten wird, in einer beträchtlichen Anzahl von Beispielen wiederfinden, bleibt die feine und elegante Behandlung der Figuren der Arca vollständig isoliert. Der hl. Donatus ist das Resultat einer mit byzantinischen Residuen durchsetzten, venezianischen Evolution der Trecentoskulptur, ihr gegenüber bleibt die Arca von Treviso etwas Neues und Unabhängiges. Mag der Gesamteindruck des thronenden Christus ikonographisch an byzantinische Schemen erinnern, mag auch in der Architektur des Thrones manches noch altertümlich, ducentesk erscheinen, in dem schlichten, naturalistischen Ausdruck der Figur Beato Enricos ist aber alles Byzantinische verschwunden. Besteht zwischen dieser Figur und jenen

Digitized by Google

Giottos nicht bereits eine Verwandtschaft? Ist darin nicht schon dasjenige angedeutet, was kaum ein Jahrzehnt später Venedig in so reichem Maße von der Toskana empfangen wird? Kann man in unserer Figur nicht schon die ersten Spuren jener radikalen Neuerung der italienischen Kunst feststellen, an deren Spitze die Namen Giottos und Giovanni Pisanos genannt werden? Wir wollen aber nicht zu weit gehen. Der allgemeine Eindruck aller dieser Skulpturen entfernt uns doch von diesen, namentlich von Giovanni ab.

Ein Relief im Hofe des Museo Civico Correr in Venedig (Nr. 72), mit der Darstellung des thronenden Christus (Abb. 7) könnte vielleicht zum Vergleiche herangezogen werden. Wohl stimmt die allgemeine ikonographische Auffassung überein; die beiden Reliefs sind aber darin verschieden, daß das trevisanische einer älteren Etappe der Kunstentwicklung angehört, während das venezianische, obwohl gröber und unbeholfener, jenem Übergangsstadium der Skulptur in Venedig entspricht, das am besten durch die in der Literatur schon oft erwähnte Madonna des Arduin tajapiera vom Jahre 1340 im Chiostro dei Carmini repräsentiert wird. Hingegen erinnern die Reliefs eines Sarkophages im rechten Querarme der Basilika von Aquileja in manchem an den Stil unserer Figuren (Abb. 8).

Die Vorderseite dieses Sarkophages ist in drei Felder eingeteilt, von denen das mittlere ein Relief mit der Darstellung des hl. Hermagoras, der die vier aquilejesischen Jungfrauen segnet, trägt. Sie sind kniend dargestellt und viel kleiner als der Heilige. An der oberen linken Ecke erscheint die Hand Gottes zur Bekräftigung des Aktes. Die gegenüberliegende Seite des Sarkophages wiederholt die Dreiteilung der Felder und zeigt in der Mitte einen unbärtigen Christus mit Kreuznimbus im Segengestus. Zwei kleine Stifter knien zu seinen Füßen. Die Figuren zeigen Spuren einer alten Polychromierung. Die Felder sind von einem doppelten Zahnschnitt umrahmt, der obere Abschluß besteht aus einem Streifen von Akantusblättern, der in der Mitte durch den eingefügten Kopf eines Löwen unterbrochen wird.

In einem Aufsatze in der Arte[1]), verleitet durch die vorzügliche Ausführung der Figuren dieses Sarkophages, habe ich versucht, dieses Werk dem vorgeschrittenen 14. Jahrhundert zuzuschreiben, obwohl ich nicht unterließ, auf den antiquierten Charakter der Säulen und der Kapitelle aufmerksam zu machen. Nachdem ich aber in Treviso die Arca des B. Enrico kennen lernte, muß ich meine frühere Meinung berichtigen und bekennen, daß der Sarkophag von Aquileja ziemlich stark in den Kreis des Monumentes in Treviso hineingehört.

Die Figur des hl. Ermagoras nähert sich, nicht so sehr im Faltenwurf als im Gesichtsausdruck, den Figuren der Bischöfe an den Ecken der Arca des B. Enrico. Die Falten des Pluviale des aquilejesischen Heiligen sind identisch mit denen an dem Gewande des Christus in Treviso. In beiden Arbeiten zeigt sich die gleiche Feinheit, man könnte sagen die gleiche virtuose Ausführung. Dasselbe gilt auch für die Hände. Es fehlt vielleicht die stilisierte Form, die wir an der Christusfigur in Treviso fanden, aber beobachtet man die Figur des B. Enrico und vergleicht man hier die Behandlung des Bartes und der Haare des Hermagoras, so findet man sofort eine große stilistische Verwandtschaft (gleiche Ohrformen!).

Haben wir auch einige Analogien zwischen diesen Werken festgestellt, so sind wir doch noch sehr entfernt die Frage beantworten zu können, woher der Künstler der Arca des B. Enrico seinen Stil geschöpft hat.

(1) Arte, Rom, XIV., Fasc. V u. VI. Vergl. darüber auch Lanckoronski, Der Dom von Aquileja, Wien 1906.

Digitized by Google

Über die Entstehungszeit des Sarkophages liegt wohl kein Zweifel vor. Eine stilistische Untersuchung führt neben den historischen Beweggründen und dem Zeugnis eines Zeitgenossen des Beato zu der Annahme, die Arca sei kurz nach seinem Tode, also um 1315 ausgeführt worden. Für den Anfang des Trecento spricht die gotische Form des Thrones, dessen Bogenmotiv an der Unterseite an manche Arbeiten des 13. Jahrhunderts erinnert. Ebenso paßt die Haltung des sitzenden Christus sowie die Bischofsfiguren an den Ecken ganz in diese Zeit hinein.

Das Niveau der venezianisch-einheimischen Skulptur in den ersten zwei Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts ist am besten durch die bereits erwähnte Figur des hl. Donatus in Murano charakterisiert. Der Sarkophag des hl. Lukas in S. Giustina zu Padua[1]) sowie das Grabmal des B. Simeone in der gleichnamigen Kirche in Venedig sind Werke, die isoliert als erste Repräsentanten der neuen toskanisch-pisanischen Kunst in Venetien dastehen. Sie sind die Anfangspunkte eines starken Einflusses, dem die spätere Skulptur ihre Entwicklung verdankt. Übrigens sind sie auch um einige Jahre jünger wie unsere Arca und stehen mit dieser in keinem Berührungspunkte. Die gleichzeitige Kunst in der Lombardei erreicht durch die Maestri Comacini und durch die Campionesi keinen höheren Grad in der Entwicklung als die Figur des hl. Donatus in Murano. Als ein wichtiges Beispiel möchte ich hier den Sarkophag des Bernardo dei Maggi in der Rotunde von Brescia (Abb. 9 und 10)[2]) erwähnen. Es ist ein Werk des Ugo da Campione (1308) und kann als der beste Zeuge für die Kunstfertigkeit der Campionesi vor dem Eindringen des toskanischen Einflusses, der das erstemal mit Giovanni di Balduccio da Pisa, dem Künstler der großen Arca des Pietro Martire in Sant' Eustorgio in Mailand (1338) zutage tritt, gelten. Umsonst werden wir in diesem und in den übrigen gleichzeitigen Werken der lombardischen Bildhauer ein Analogon zu den Skulpturen unseres Sarkophages suchen. Noch schlechter gestellt ist die Skulptur des nördlichen, am Fuße der Alpen gelegenen Italiens. Wie weit zurückgeblieben die Skulpturen von Gemona, Venzone, Udine, S. Daniele, Spilimbergo noch in späteren Zeiten sind, habe ich teilweise schon in dem erwähnten Arte-Aufsatz besprochen. Die deutsche und die französische Skulptur wandelt am Anfange des 14. Jahrhunderts ganz andere Bahnen und den direkten Einfluß letzterer können wir erst an Werken der zweiten Hälfte des Trecento in Venedig feststellen. Bei der Besprechung der Figur des Beato ist auf den Umschwung der toskanischen Kunst durch die Pisaner und Giotto hingewiesen worden. Daß der Geist dieser Neuerung in der Figur des Enrico enthalten ist, kann man kaum bestreiten. Von einem Einfluß Toskanas, wie es an der Mittelstütze der Arca des hl. Lukas in Padua der Fall ist, kann aber hier nicht die Rede sein.

Somit ist unsere Untersuchung bisher negativ verlaufen. Dennoch glaube ich das Grabmal des B. Enrico mit einer Kunstströmung in Verbindung bringen zu können, mit der es manche sehr wichtige Berührungspunkte aufweist.

Einige charakteristische Details, die an unserer Arca besonders auffallen, leiten zur römischen Skulptur des 13. Jahrhunderts hin. Es ist klar, daß damit die Cosmatenkunst gemeint ist. Die Mitglieder dieser Künstlerfamilie zeichneten sich durch eine virtuose Art der Meißelführung aus. Ihr Hauptinteresse beruhte nicht so sehr in der vollendeten Wiedergabe der menschlichen Gestalt, als in der minutiösen

(1) Siehe darüber meinen Aufsatz in den Monatsh. für Kunstw., VI., Heft 10.

(2) Die Aufnahme verdanke ich der Liebenswürdigkeit meines Freundes und Kollegen Dr. Oswald von Kutschera.

Digitized by Google

und eleganten Ausführung des Ornamentalen. Einen neuen Einschlag, der auch für die Figurendarstellung von Wichtigkeit ist, erhielten die Cosmaten erst durch die Vermittlung der pisanischen Kunst, durch Arnolfo di Cambio. Wir sehen in Rom gegen Ende des 13. Jahrhunderts Monumente auftreten, die das Produkt einer Verbindung der einheimischen Vollkommenheit des Ornamentes mit dem figuralen Stile des Nicolò Pisano sind, wozu noch jener individuelle gotische Geist des Arnolfo tritt. Es ist ein eleganter Manierierismus, der nicht viel Entwicklungsmöglichkeiten hat und der der monumentalen Bedeutung des Giovanni Pisano weichen muß.

Für eine Zeitlang ist aber diese Kunst die alleinherrschende. Es entstehen die Altartabernakeln von S. Paolo Fuori le Mura und S. Cecilia mit ihren spitzen Giebeln und reichem Ornamentenschmuck, das Ergebnis der Vereinigung eines Virtuosentums des Ornaments und der Beherrschung der Figur, das aber in Rom schnell in Verfall gerät und durch jene rohe und grobe Form ersetzt wird, die für die römische Trecentoskulptur Geltung behält. Es scheint aber, daß die späteren Nachfolger der alten Cosmaten zur Zeit als Rom von den Päpsten verlassen, der Schauplatz blutiger Kämpfe war, über alle Provinzen Italiens versprengt worden sind.

Wir haben gesehen, daß gerade die Feinheit der Ausführung neben den anderen künstlerischen Vorzügen des trevisianischen Sarkophages diesen am meisten von der gleichzeitigen venezianischen Kunstübung entfernt. Dadurch wird die Möglichkeit größer, ihn in die Nähe der Werke der späten römischen Marmorari zu rücken. Vergleicht man z. B. den Thronsessel des Christus, so zeigt der Spitzbogen, dessen Seiten von Krabben besetzt sind, eine große Verwandtschaft mit den römischen Monumenten um die Jahrhundertwende. Ich erwähne hier das Ziborium in S. M. in Cosmedin, das Werk eines Marmoraro Deodato, das in den ersten Jahren des Trecento entstanden, und das Grabmal des Bischofs Gonsalvo in S. M. Maggiore von Giovanni di Cosma, das mit dem erstgenannten wohl gleichzeitig ist, aber stilistisch sehr mit den Werken des Arnolfo zusammenhängt[1]).

Diese beiden Monumente zeigen spitze Bogen mit aufsteigenden Krabben und turmartigen Fialen an den Ecken und erinnern stark an den Thron des Christus in Treviso. Obwohl das Arkadenmotiv als Ornament des Thrones ein Überbleibsel der vorhergehenden Kunst ist, das an den Monatsbildern über dem Hauptportal von S. Marco und auch an den ursprünglichen Teilen des Chorgestühls des Spalatiner Domes schon vorkommt, so sind die Vorliebe für die minutiöse Arbeit des Einlegens und Durchbrechens des Marmors, das Vergnügen, die Ornamente möglichst oft anzubringen (auf dem Polster des Thronsessels, am Saume der Gewänder), Faktoren, die nicht zu dem Stile des Nicolò und des Giovanni Pisano und auch nicht in den Bereich der norditalienischen Kunst gehören. Sie entsprechen hingegen in charakteristischer Weise dem Formensinn und der Dekorationsweise der Cosmaten. Dasselbe gilt auch für gewisse stilisierte Details, wie für die Behandlung der Haare und des Bartes an der Christusfigur und am sogen. hl. Fiorenzo.

Obgleich ich an den Zusammenhang der Kunst der Cosmaten mit dem Stil der Arca des B. Enrico nicht zweifle, könnte ich doch nicht irgendein römisches Werk von solcher Qualität angeben, das man dem trevisianischen an die Seite stellen könnte. Das Hauptmonument jener oben angeführten Richtung, die ihren Ursprung in der Vermischung der Ornamentenkunst mit dem Stile der Pisani hat, ist zweifelsohne das Grabmal des Kardinals Guglielmo di Braye in S. Domenico in Orvieto, das wichtigste Werk von der Hand des Arnolfo di Cambio. Aber hier ist der pi-

(1) Vergl. Laura Filippini, La scultura del Trecento in Roma; Torino 1908.

Digitized by Google

sanische Stil der vorherrschende, wenn auch die Vielfarbigkeit des Materiales und die Einlegearbeit auf die Cosmatenkunst zurückgeht. Nur die feine Ausführung mehrerer Einzelheiten könnte einen Vergleich mit unserer Arca fördern. Man betrachte die Figur des heiligen Domenikaners in der rechten Nische neben der Madonna und vergleiche sie mit jener des B. Enrico. Sicher zeigt sich in der Behandlung der Gesichter mancher Anklang, der aber wohl nicht ausreicht, um weitere Schlüsse daraus folgern zu können.

Als eine interessante Erscheinung für die Verquickung cosmatesker Ornamentik mit den neuen Errungenschaften der toskanischen Skulptur möchte ich hier noch die Figuren an den Kanzeln der Kathedrale von Benevent anführen, die laut Inschrift das Werk des Nicolò da Montefonte aus dem Jahre 1311 sind (Abb. 11). Es ist wohl merkwürdig, daß es sich hier um einen sienesischen Künstler handelt, also jener Schule angehörend, welche das Verdienst hat, den neuen pisanischen Stil in Italien und auch über die Alpen verbreitet zu haben. Die Abhängigkeit der venezianischen Skulptur der ersten Hälfte des Trecento von der gleichzeitigen sienesischen wird klar, sobald man die Skulpturen der von mir in der „Arte" publizierten Arca des B. Odorico aus Pordenone in Udine oder jene am Sarkophag des Bischofs Castellano da Salomone im Dome von Treviso betrachtet. Wäre dann also nicht möglich, daß auch jener cosmateske Einschlag, den wir an dem Grabmal des B. Enrico gefunden zu haben glauben, durch Vermittlung eines Sienesen nach Oberitalien gedrungen sei? Was wissen wir über die letzten Schicksale der Cosmaten? Die Pisani haben das Interesse der wissenschaftlichen Forschung bis jetzt gänzlich an sich gezogen. Zwar hat Laura Filippini die Tätigkeit der römischen Marmorari in Rom selbst durch das Trecento zu verfolgen gesucht, in Rom aber, nach dem großen Aufschwung dieser Bildhauer am Ende des Ducento, tritt eine Stagnation ihrer Kunst ein. Die damalige politische Lage Roms, das Exilium der Päpste, die inneren Streitigkeiten mögen die Schuld an der Versprengung dieser Künstlerkorporationen tragen. Was in Rom selbst an Skulptur entsteht, hat keine große Bedeutung. Langsam sickern toskanische Motive und Formen ein, die ungeschickt und grob verwendet werden. Laura Filippini verzichtet auf das Studium der Werke in der Romagna und in den übrigen Teilen Italiens. Ich brauche aber nur an jenen Marcus Romanus zu erinnern, der im Jahre 1317 das Grabmal des B. Simeone in Venedig ausführte, um einen Beweis für die hohe künstlerische Schulung zu liefern, die die römischen Marmorari außerhalb ihrer Vaterstadt gezeigt haben. Laura Filippini steht ratlos vor den hohen Qualitäten dieses Werkes, das sie nicht mit gleichzeitigen in Rom entstandenen in Verbindung bringen kann. Und Adolfo Venturi treibt diese Ratlosigkeit so weit, es trotz der Inschrift und der Datierung ans Ende des Trecento zu setzen. Ich aber glaube fest, daß ein eingehendes, auf breiter Basis fundiertes Studium dieser Monumente auch Licht auf die Frage über den Ursprung unserer Arca werfen könnte. Vorläufig müssen wir uns nur mit diesen Andeutungen begnügen.

* * *

Ich habe versucht die künstlerische Bedeutung unseres Denkmales, das als Unikum im Bereiche der Skulptur Oberitaliens gelten kann, zu fixieren. Daran wurden Elemente, die nur in der römischen Kunst für die Zeit ein Analogon haben, festgestellt. Nun rollt sich von selbst die Frage auf, ob es sich hier um die Arbeit eines römischen oder aus dem Analogieschlusse mit den Kanzeln von Benevent um einen römisch-sienesischen Künstler handle, oder ob es ein Werk eines bei den Cosmaten

Digitized by Google

gebildeten Venezianers sei. Ich zweifle an die Möglichkeit, diesbezüglich eine klare Antwort zu geben. Das Fehlen aber von norditalienischen Elementen und das Überwiegen von solchen aus der römischen Kunstsphäre stützen doch die erste Hypothese. Gleichwie im 13. Jahrhundert oberitalienische, namentlich lombardische Bildhauer in Lucca, Siena, Pistoja und Sulmona Beschäftigung gefunden hatten, so kann man wohl annehmen, daß am Anfange des Trecento ein römischer oder ein römisch-sienesischer Künstler im Veneto die Spuren seiner Tätigkeit hinterlassen habe. Und dies um so mehr, da wir in dem erwähnten Marcus Romanus einen Beleg dafür haben.

Mit einer größeren Sicherheit kann man hingegen annehmen, daß der in diesem Aufsatze besprochene Sarkophag von Aquileja das Werk eines Venezianers ist. Er steht sicher unter dem Einflusse der Trevisaner Arca oder ähnlicher bisher unbekannter Werke und sein Ursprung darf nicht über die drei ersten Jahrzehnte des 14. Jahrhunderts gesetzt werden.

Obwohl das Christusrelief im Museo Correr zu Venedig äußerliche Ähnlichkeiten mit der Christusfigur in Treviso aufweist, so zeigen sich hier besonders in der Kopfbildung charakteristische Züge jener autochthonen Kunstentwicklung Venedigs, die ich demnächst in einem größeren Zusammenhange zu besprechen gedenke.

Digitized by Google

ENTLEHNTE MOTIVE IN DER KUNST HANS VON MARÉES'[1])

Von HUGO REMMERT

Mit fünf Abbildungen auf drei Tafeln

Es gibt ein großes Ereignis in der künstlerischen Entwicklung Hans von Marrées': die Neapler Fresken. Im Mai des Jahres 1873 kommt der 35jährige Künstler nach Neapel, Ende Juli beginnt die eigentliche Malerei und Ende November ist das riesige Werk abgeschlossen. Und dieses Werk ist ein merkwürdiges kunsthistorisches Faktum. Derselbe Künstler, der bis dahin einen rein malerischen Stil gezeigt hat, bis zu dem Grade, daß sein Biograph mit Recht Anklänge an den Impressionismus darin konstatiert, dieser selbe Künstler wagt sich an die ihm ganz unbekannte Technik der Freskomalerei heran und entwickelt damit plötzlich, in einem Rausch der Arbeit, den ihm eigentümlichen Stil, das monumentale Bild.

Und vollends merkwürdig ist diese rasche Tat für die Psychologie des Maréesschen Kunstschaffens und der Maréesschen Persönlichkeit überhaupt.

Es gibt Menschen, die nicht imstande sind, sich von den Objekten fördern zu lassen. Menschen, die nicht darauf warten, was die Gelegenheiten von ihnen fordern, um dann etwas zu leisten, sondern die alles aus sich heraus treiben, auch die Forderungen. Die alles, was sie tun, niemals als objektive Leistung betrachten, sondern nur als Äußerungsweise dieser ihrer so und so gearteten Persönlichkeit. Die, wenn sie etwas schaffen, niemals überrascht werden können durch Ergebnisse, die sie nicht klar vorausgesehen und bewußt erstrebt haben.

Solch ein Mensch ist Hans von Marées gewesen, und das meint man, wenn man sagt, sein Leben sei tragisch gewesen. Ein einziges Mal in seinem Leben ist es anders gewesen mit ihm: eben dort in Neapel. Da hat er wirklich einmal eine Forderung an sich herantreten lassen. Und er erfüllt sie und erreicht etwas, was er nicht klar erstrebt hat, er entwickelt mit einem Schlage das typisch Maréeshafte. Es ist das monumentale Bild, das außerdem, daß es Bild ist, noch die Gesetze einer andern Kunst in sich enthält, die des Architektonischen. Wobei es gleichgültig ist, ob es für einen größeren architektonischen Zusammenhang unmittelbar bestimmt ist oder nicht.

Nach vollendeter Arbeit verläßt der Künstler Neapel und siedelt nach Florenz über. Und nun passiert das Allermerkwürdigste. Marées hat das große Werk hinter sich, das sein eigentümliches Wesen zum Ausdruck bringt. Nun erwartet man, daß er ein für allemal besitzt, was er dort Neues gefunden hat und daß er es in direkter Linie weiterentwickelt. Aber etwas ganz anderes tritt ein. Der merkwürdige Mensch besitzt das nicht, was ihm die Gegenstände in einer Reihe von glücklichen Momenten abgerungen haben. Er muß wieder von vorn anfangen, um das Neue nun aus sich heraus zu entwickeln, klar und sich selber bewußt, nach seiner Art.

Zunächst geht ihm eins auf: die Bedeutung des menschlichen Körpers für seine Kunst, zumal des nackten. Der war ihm bis dahin Träger optischer Werte gewesen, wie etwa in der Diana, oder Träger eines Ausdrucks, wie in der abendlichen Waldszene. Jetzt entdeckt er ihn als organisches Gewächs und plastische Form. Und er geht bei denjenigen Malern in die Schule, die den menschlichen Körper so

(1) VORBEMERKUNG: Auf den Tafeln werden von den besprochenen Bildern nur diejenigen reproduziert, die nicht von Marées stammen. Der Leser ist dann nur genötigt, das Meier-Gräfesche Marées-Werk zur Hand zu nehmen, um alles Bildermaterial zusammen zu haben.

Digitized by Google

gesehen und dargestellt haben, vor allem bei Gottlieb Schick. Das ist das, was in diesem Aufsatz behauptet und des näheren untersucht werden soll.

Für diese Aufgabe ist zunächst festzustellen, wann Marées die Bilder Schicks (der „Apollo unter den Hirten" und das „Opfer Noahs" kommen allein in Betracht) gesehen haben mag. Die erste Einwirkung Schicks zeigt sich, wie wir nachher sehen werden, in der Zeichnung K 263, die in die ersten Monate des Florenzer Aufenthaltes fällt. Gerade in dieser Zeit ist Marées in Deutschland gewesen, freilich nur wenige Tage, vom 20. bis 27. März 1874, um den Vater zu bestatten, der in Coblenz gestorben war. Die beiden Schickschen Bilder befanden sich damals bereits in Stuttgart, in der Königlichen Galerie. Es ist zu vermuten, daß Marées in diesen Tagen einen Abstecher dorthin gemacht hat.

Schick gehört zu den Künstlern, die die Deutsche Jahrhundertausstellung wieder ausgegraben hat. Man unterrichtet sich über ihn bei D. F. Strauß (Kleine Schriften, erste Reihe, Leipzig 1862) und bei Ad. Haakh (Beiträge aus Württemberg zur neueren deutschen Kunstgeschichte, Stuttgart 1863; reiche Sammlung von Briefen!).

Schick, ein begeisterter Schüler Danneckers, ist im Grunde seines Wesens Plastiker gewesen. Seine Bilder sind eigentlich nichts anderes als nur äußerlich zusammengehaltene Sammlungen gemalter Plastiken, die, ohne rechte Rücksicht auf das Ganze und den Rahmen — relativ wenigstens — in sich abgeschlossen sind und für sich wirken. Solche Bilder mußten Marées damals gerade recht sein — nicht so sehr als Vorbilder, von denen unmittelbar zu lernen war, sondern als Materialsammlung. Als solche hat er sie dann auch benutzt. Aus der Fülle von Motiven, die Schick für die Haltung menschlicher Körper darbietet, nimmt Marées bald hier, bald dort eins heraus, tut eigene hinzu, ordnet alles zueinander und zu den vier Rahmenlinien nach den Gesetzen seiner neuen, der monumentalen Kunst, und am Ende steht ein neues Bild da, in dem nichts mehr an den Ausgangspunkt erinnert. Man könnte sagen, Marées sei der Baumeister, der das Haus eines alten Baumeisters einreißt, um aus den so gewonnenen Steinen ein neues aufzubauen. Daß er dabei ganz selbständig bleibt, beweist schon der Umstand, daß seine Beziehungen zu Schick nicht bemerkt worden sind. Uns bleibt nur noch übrig, sie im einzelnen aufzudecken und zu verfolgen.

1. Zuerst reizt Marées die wundervolle Gruppe, die Schick in seinem Noah vor den Altar gesetzt hat und die in ihrem plastischen Aufbau an Thorwaldsens Ganymed erinnert. Ich meine den Mann, der den Widder schlachtet und die Frau mit der Blutschale. Marées, in seiner Zeichnung K 263, übernimmt beide; aber er zeichnet sie im Gegensinne. Außerdem motiviert er ihre Haltung anders, durch das Kind und den Apfel, und zieht sie mit vollständiger Veränderung des Gesamteindrucks so weit auseinander, daß noch eine dritte Gestalt zwischen ihnen Platz hat, der Orangenpflücker. Das ist eine unserem Künstler geläufige Figur. Aber gerade in dieser Haltung ist sie vorher nicht dagewesen. Offenbar ist die Haltung des — freilich bekleideten — Noah von Einfluß gewesen.

So entwickelt Marées aus fremdem Gut eine ihm ganz eigentümliche Bildkomposition. Aber sie genügt ihm noch nicht für die Ausführung. Nur ein Motiv wird mit Entschiedenheit festgehalten: der sich bückende Mann. In immer veränderten Zusammenhängen kehrt er wieder: K 264, 266, 267, 267A, 268, 270, 270A, 271. Endlich, mit K 272, ist die Gesamtkomposition in ihren Grundzügen festgelegt. Nun muß die Haltung des Mannes noch genauer motiviert werden. Als kompositionelles Gegengewicht ist der Knabe wieder hinzugekommen. Aber der Apfel als neue Motivation der Armhaltung wirkt immer noch unbefriedigend. In der Modellstudie

Digitized by Google

K273 wird er durch einen Krug ersetzt. Die nächsten Blätter bringen neue Versuche, das Problem zu bewältigen. Endlich, in K278 und im endgültigen Bilde K280, ist es — relativ — gelungen. Freilich nur indirekt, man könnte sagen rein kompositionell. Mann und Knabe beschreiben mit ihrem Kontur einen Halbkreis, in den sich die beiden Arme als kräftige Diagonalen einordnen.

Aber das Problem des gebückten Mannes ist für unsern Künstler damit noch nicht endgültig gelöst. Die Haltung der Beine und im wesentlichen auch die des Rumpfes steht ihm fest; nur die der Arme noch nicht. Plötzlich findet er sie: der rechte Arm wird auf den rechten Schenkel gestützt, die linke Hand faßt einen hohen Stab. So entsteht der Merkur, K298, zu dem deshalb keine Vorzeichnungen mehr nötig waren. Man begreift, daß Meier-Gräfe einigermaßen entsetzt vor diesem Bilde steht. Es ist auch eine seltsame Erscheinung, die sich in das Oeuvre des Künstlers nicht einordnen läßt, wenn man ihren Entwicklungsgang nicht beachtet.

2. In größerem Umfange hat Marées Motive aus dem Apollo benutzt. Auf der Suche nach Motiven, die die Tektonik des menschlichen Körpers klar zum Ausdruck bringen, fällt ihm vor allem der mittlere der drei Knaben auf, die im Mittelgrunde dieses Bildes stehen. Diese Gestalt hat denselben S-förmigen Schwung wie die des Apollo in dem sogenannten Raphael de Morris Moore, den Marées im Jahre 1875, also zu derselben Zeit, wo er die Schicksche Figur aufnimmt, in Rom viel bewunderte (vgl. Meier-Gräfe, Marées, I, S. 357 und 548, III. Die Briefe 207, 208, 212). Dieses Haltungsmotiv kennt Marées bis zu den Neapler Fresken einschließlich überhaupt nicht. Dann entwickelt es sich in den Vorstudien zu den Lebensaltern und erscheint in diesen selbst in der Gestalt des Orangenpflückers, vielleicht auch hier schon unter dem Einfluß Schicks. In den folgenden Zeichnungen ist es mehrere Male zu finden, aber immer ohne Betonung. Endlich, in K332, in der linken Randfigur, wird es mit Entschiedenheit aufgenommen, und zwar jetzt mit deutlicher Abhängigkeit von dem Knaben des Apollobildes. Aus dem Knaben ist freilich ein Jüngling geworden, aber die ganze Haltung der Figur ist beinahe identisch herübergenommen, bis auf die jetzt unmotivierte Abspreizung des linken Armes. Diese wird denn auch zunächst beseitigt, in dem Blatte K334, dadurch, daß der linke Arm sich in die Hüfte einstützt. Damit bekommt die Komposition aber einen ganz andern Sinn: sie tendiert nach der rechten Seite des Jünglings. Dem trägt Marées Rechnung, indem er, offenbar im letzten Augenblicke, einen zweiten Jüngling flüchtig hinzufügt. Damit stellt sich dann wieder die Notwendigkeit heraus, den ursprünglichen Kompositionsplan überhaupt aufzugeben. Die ganze bis dahin beabsichtigte rechte Bildhälfte fällt fort und das Bild konzentriert sich auf das Thema: zwei nackte Jünglinge im Raum. Das nächste vorliegende Stadium, die Modellstudie K335, zeigt das Problem schon in ziemlich entwickelter Form. K337 ist dann das fertige Bild.

Mit diesem Bilde ist das Motiv des S-förmigen Körperschwungs zum sicheren Bestande der Maréesschen Darstellungsmittel geworden. Man muß es sein Hauptschema nennen, wenn man in dem Werk des erfindungsreichen Mannes überhaupt Schemata suchen will. Bezeichnenderweise wird es gewählt beim Mann mit der Standarte, K549, als dem Schüler Hermann Prell die Grundbegriffe des Komponierens praktisch klargemacht werden sollen.

3. Ein Beispiel einer freieren Entlehnung bietet das Bild K339 „Drei Jünglinge unter Orangenbäumen", in dem sitzenden Jüngling im Vordergrunde. Er entspricht der männlichen Gestalt, die Schick im Apollo rechts im Vordergrunde angebracht hat. Freilich sind im einzelnen mannigfache Unterschiede festzustellen. Die beiden Figuren sind gegensinnig, und vor allem: Marées hat für alle Einzelmotive der

Digitized by Google

Haltung die Körperseiten vertauscht. Aber das Schema hat er vollkommen übernommen: ein Bein ausgestreckt, das andere angezogen, ein Arm umklammert das Knie, der andere stützt sich auf den Boden. Hier wird es übrigens einmal besonders deutlich, was Marées aus dem geborgten Gut zu machen verstanden hat.

Der Orangenpflücker dieses Bildes, zu dem K 338 die Modellstudie ist, ist nichts anderes als die Wiederholung des Orangenpflückers auf dem Blatte K 263, bei dem wir den Einfluß der Gestalt des Noah vermuteten.

4. Merkwürdigerweise findet man schließlich sehr spät, im Jahre 1881, noch einmal eine Schicksche Gestalt bei Marées, nämlich die Nymphe in dem Bilde „Pferdeführer und Nymphe" K 611. Das erste Stadium dieser Komposition liegt vor in der Zeichnung K 606. Die Nymphe in dieser Gestalt erweist sich bei näherem Zusehen als die Wiederholung eines alten Motivs. Es ist die Frau aus dem von uns zuerst behandelten Blatte K 263, die hier wieder hervorgeholt ist. Nur die Kopfhaltung ist anders geworden, entsprechend dem andern Zusammenhange. Nun konnte freilich diese Figur Marées hier nicht befriedigen; aber sie mag ihn an seinen alten Schick erinnert haben, denn im nächsten Entwurf K 607 und im fertigen Bilde zeigt es sich, daß Marées tatsächlich noch einmal aus seiner alten Quelle geschöpft hat, jetzt freilich mit der ganzen Freiheit und Selbständigkeit des seiner Sache sicher gewordenen und gereiften Künstlers. Man beachte die beiden analogen weiblichen Gestalten, von denen die eine zu Füßen des Apollo, die andere gegenüber, rechts von den drei Knaben, gelagert ist. Von ihnen beiden stammt die Maréessche Nymphe ab. Von der linken hat sie im besonderen die Haltung der Arme, von der rechten Kopf und Haar. Sogar die Gesichtsbildung der auf der rechten Seite gelagerten Gestalt Schicks zeigt eine gewisse Ähnlichkeit mit der Nymphe. Vor allem ist aber der Gesamteindruck der beiden Gestalten sehr ähnlich, was bei keiner anderen der Entlehnungen Marées' der Fall ist.

Außerdem kann für dieses Bild noch auf zwei Einzelheiten hingewiesen werden. Zunächst auf das Kind, das zu Füßen der Nymphe sitzt. Es erinnert freilich in nichts an das Kind, das Schick seiner Frau auf der linken Seite zugesellt hat. Aber daß es überhaupt da ist, das ist von dem Vorbild gewiß nicht unabhängig. Nur daß man freilich sagen muß, daß Marées in diesem Falle weniger glücklich gewesen ist als das Vorbild.

Wichtiger ist die kauernde Gestalt, die Marées im Hintergrunde seines Bildes angebracht hat. Die bekleidete Frauengestalt am rechten Bildrande des Apollo ist darin in gleicher Weise aufgenommen wie der im Vordergrunde hingelagerte Jüngling in dem einen der drei Jünglinge unter den Orangenbäumen. Vielleicht — das würde die Anlehnung noch größer machen — hat hier auch Schicks Bildnis der ersten Frau Danneckers mitgewirkt, das nach dem gleichen Schema komponiert ist und das wie die Maréssche Gestalt die Parallelstellung des Oberschenkels zur Bildebene und die vollkommen identische Haltung der Hand aufweist.

5. Es ist bekannt, namentlich aus den Berichten Pidolls, welche außerordentliche Fähigkeit Marées hatte, vorliegende Entwürfe zu variieren und umzugestalten. Wir dürfen deshalb nicht annehmen, daß Schick nur da auf ihn Einfluß gehabt habe, wo wir es heute noch Zug um Zug nachweisen können. Es scheint darum zum Beispiel nicht zu gewagt, eine Beziehung zwischen dem Selbstbildnis mit der Palme auf dem Bildentwurf K 317, dem Bilde K 318 und dem Mann mit Szepter (Admet?) im Hintergrunde rechts des Apollobildes anzunehmen. Manche andere Beziehung mag tatsächlich vorhanden sein, ohne daß man sie heute auch nur vermuten könnte. Die noch aufzuzeigenden Fälle beweisen jedenfalls, daß Marées Schicks Bilder, zu-

Digitized by Google

mal den Apollo, geradezu ausgeschlachtet hat. Daß er trotzdem immer selbständig geblieben ist, ist ein gewichtiger Beweis für sein großes künstlerisches Können.

Es kam mir darauf an, diese Dinge im Zusammenhange zu entwickeln. Jetzt ist es aber doch nötig, einige Einwände zu berücksichtigen, die gemacht werden könnten. Zunächst könnte man alles, was hier über die Abhängigkeit Marées' von Schick gesagt worden ist, deshalb bezweifeln, weil in allen Fällen die einschränkende Bemerkung zu machen war, daß die betrachteten Figuren bei Marées im Gegensinn auftreten. Dieser Einwand ist aber nicht stichhaltig. Denn bei Pidoll erfahren wir, daß Marées sich mit Fleiß darin geübt habe, vorliegende Entwürfe, vor allem Aktstudien, aus dem Gedächtnis im Gegensinne zu zeichnen. Es ist nur natürlich, daß er bei seinen Entlehnungen von dieser Übung Gebrauch machte. Denn es war ihm gewiß sehr lieb, dem Publikum ein Vorbild zu verbergen, von dem er doch nur äußerlich abhängig gewesen war.

Des weiteren enthält unser Beweisgang eine Lücke. Nämlich: Es ist zu wenig wahrscheinlich gemacht, daß Marées in Stuttgart gewesen sei. Würde die Annahme nicht plausibler sein, Marées habe die Bilder Schicks durch Stiche kennen gelernt? Nun gibt es freilich nach dem Apollo drei Stiche, einen sehr schlechten bei Förster, Geschichte der deutschen Kunst, Leipzig 1860, unsigniert, einen von G. Rist im Stuttgarter Kunstblatt 1818 und einen guten von Funke bei Raczynski, Geschichte der neueren deutschen Kunst, übersetzt von F. H. v. d. Hagen, Berlin 1836. Aber von dem Noahbilde ist kein Stich bekannt. Der Katalog der Stuttgarter Galerie weiß keinen anzuführen und das Berliner Kupferstichkabinett besitzt auch keinen. Man kommt also nicht um die Annahme herum, daß Marées in Stuttgart gewesen sei. Es ist auch noch eine Tatsache zu erwähnen, die diese Annahme einigermaßen zu stützen vermag. Unmittelbar vor jener Reise nach Konstanz hatte sich Marées nach Rom begeben, zu dem Maler Heinrich Ludwig, dem Erfinder der Petroleumfarben, mit dem er schon bei seinem Eintritt in Italien gute Bekanntschaft gemacht hatte. Dieser Ludwig verehrte Schick sehr, wie aus seinem Buche „Über Erziehung zur Kunstübung und zum Kunstgenuß" hervorgeht, das 1907 in Straßburg posthum erschienen ist. Sollte nicht vielleicht Ludwig Marées auf Schick aufmerksam gemacht haben? Freilich konnten die beiden bei ihrem Zusammensein noch nicht wissen, daß Marées durch den Tod des Vaters sofort nach Deutschland gerufen werden würde.

Ferner: ein anderer Kritiker könnte die Zusammenhänge zwischen Marées und Schick wohl zugeben, sie aber daraus erklärt wissen wollen, daß Marées und Schick gemeinsam aus einer dritten Quelle geschöpft haben. Diese Vermutung würde erleichtert durch die Tatsache, daß unsere deutschen Nazarener und vor allem David, der einige Zeit Schicks Lehrer war, sehr viel entlehnt haben von italienischen Meistern, die Marées ebenfalls bekannt sein mußten. Aber noch ehe man daran geht, für diese Vermutung nach Belegen zu suchen, kann man sagen, daß sie so allgemein nicht zutreffen kann. Denn einmal erweisen sich einzelne der Beziehungen zwischen den beiden Künstlern als derartig, daß sie nur auf direktem Wege zustande gekommen sein können. Ohne das näher auszuführen, verweise ich nur auf die Entlehnung aus dem Noahbilde. Und dann vor allem: ein halbes Dutzend Zusammenhänge haben wir allein zwischen dem Apollobilde und Maréesschen Werken konstatieren können. Dabei die Annahme machen, Marées habe sich alle diese Motive aus verschiedenen italienischen Vorbildern zusammengesucht, unabhängig von Schick, der sie seinerseits in diesem einen Bilde zusammengebracht

Digitized by Google

habe, das hieße denn doch mit einem Zufall operieren, dessen sich die größte Kühnheit kaum bedienen möchte.

Aber wenn jene Vermutung allgemein nicht gelten kann, so entbehrt sie doch für einzelne Fälle nicht der Begründung. Es erweist sich nämlich, daß zwei der Motive, die Marées und Schick gemeinsam sind, in antiken Wandgemälden wiederzufinden sind. Und beide, Marées und Schick, haben sich mit diesen abgegeben. Von Marées erfahren wir durch Meyer-Gräfe wenigstens, daß er Pompeji besucht hat, zur Vorbereitung auf die Neapler Fresken. Aber auch ohne jede ausdrückliche Mitteilung müßten wir überzeugt sein, daß Marées sich mit den antiken Malereien beschäftigt habe. Denn wenn irgendwo so mußte er hier die künstlerische Welt finden, in der er sich heimisch fühlte. Weiter unten werden wir sogar sehen oder wenigstens vermuten, daß ihn zwei antike Bilder direkt angeregt haben. Ebenso sicher sind die Beziehungen Schicks zu den antiken Fresken. Von dem vielbewunderten Apollobilde ist die Gestalt des Apollo selbst entlehnt aus dem antiken Bilde „Apollo und Geliebte", das reproduziert ist bei Rodenwaldt, Die Komposition der pompejanischen Wandgemälde, Berlin 1909, S. 187.

Wie bemerkt, sind es zwei antike Motive, die Marées und Schick gemeinsam sind. Das eine findet sich in der sogenannten Hochzeit des Aldobrandini (die am leichtesten zugängliche Reproduktion bei Springer, Kunstgeschichte, Bd. I, S. 333). Der nackte, nur mit einem Tuch bedeckte Jüngling, der im Mittelgrunde rechts hingelagert ist, entspricht einerseits dem Jüngling im Vordergrunde rechts des Apollobildes, andererseits dem einen der drei Jünglinge unter Orangenbäumen. Diese Hochzeit des Aldobrandini ist gerade von Künstlern allezeit besonders hochgeschätzt. Daß unsere beiden Maler sie gekannt haben, ist deshalb geradezu selbstverständlich. Schick z. B. wird höchstwahrscheinlich von Wächter, der großen Einfluß auf ihn hatte, auf das Bild aufmerksam gemacht worden sein. Wächter hat nämlich von daher die Muse der Dichtkunst in seinem Bilde „Der dichtende Homer" beinahe wörtlich herübergenommen. Von den drei korrespondierenden Gestalten sind die antike und die von Marés einander am ähnlichsten. Vor allem sind sie gleichsinnig. Jedoch spricht dieser Umstand, nach allem, was wir gesehen haben, eher gegen eine unmittelbare Entlehnung durch Marées. Aber es erscheint überhaupt unmöglich, zu einer entschiedenen Ansicht über die hier obwaltenden Beziehungen zu kommen. Am plausibelsten erscheint vielleicht die Annahme, daß Marées, als er seine Gestalt schuf, beide, das antike Fresko und das Bild des deutschen Nazareners vor Augen gehabt habe.

Der zweite, freilich nicht so überzeugende Fall betrifft das antike Fresko „Erotennest" (Rodenwaldt, 153). Die zurückgelehnte Gestalt in der Mitte des Bildes scheint das Urbild der Hirtin zu sein, die Schick zu Füßen seines Apollo angebracht hat. Die Haltung des rechten Armes und die der Unterschenkel ist wenig verändert. Sonst ist das Schema durchaus übernommen. Die entsprechende Figur bei Marées haben wir in dem Bilde „Pferdeführer und Nymphe". Vergleicht man nun, so kann man sich schwer zu der Annahme verstehen, daß das antike Bild direkten Einfluß auf Marées gehabt habe. Es scheint vielmehr ziemlich sicher, daß in diesem Falle nur Schick seine Quelle gewesen sei, zumal wir ja festgestellt haben, daß Marées' Nymphe auch von der andern, jener ersten gegenüber gelagerten Hirtin Schicks einzelne Züge trägt. — Wie oben bereits erwähnt, ist es wahrscheinlich, daß zwei antike Fresken Marées unmittelbar beeinflußt haben.

I. „Jason und Pelias", Rodenwaldt, S. 86. — Dieses Fresko führt uns auf das Mittelbild der Maréesschen „Werbung", K. 917. Die beiden Darstellungen, die antike

Digitized by Google

und die moderne, haben ein ähnliches psychologisches Motiv. Beide Male gibt es zwei Hauptpersonen, die sich mit einer gewissen Zurückhaltung gegenüberstehen und deren Annäherung Nebenpersonen zu befördern versuchen.

Ein Zusammenhang zwischen den beiden Bildern erscheint aber zunächst ausgeschlossen. Denn die Vorzeichnungen Marées', die Meier-Gräfe analysiert hat, scheinen zu beweisen, daß Marées Schritt für Schritt und auf eigenen Wegen zu seiner Komposition gekommen ist. Sieht man jedoch genauer zu, so bemerkt man, daß diese selbständige Entwicklung nur bis zu einem gewissen Punkte führt. Dort bricht sie ab, und mit einem plötzlichen und deutlichen Sprunge wird das endgültige Kompositionsschema gefunden. Das geschieht mit dem Entwurf K. 899. Und nun vermute ich eben, daß dieser Sprung durch den Einfluß des antiken Vorbildes verursacht ist und erklärt werden muß. Denn die geschehenen Veränderungen sind bedeutend und stehen in deutlichem Zusammenhange mit Motiven des antiken Bildes.

1. In ganz neuer Auffassung erscheint der eine Schwerpunkt des Bildes, die Braut. In den vorhergehenden Zeichnungen tritt sie isoliert auf, zunächst sitzend, dann stehend und mit jenem S förmigen Körperschwunge, von dem wir wissen, daß Marées ihn liebte. So, besonders in K. 896, erscheint sie als die Wiederholung eines oft benutzten Motives. K. 899 bringt nun etwas ganz Neues. Der lebhafte Schwung des Körpers ist aufgegeben. Und die Gespielin ist hinzugekommen, die sich in derselben ebenso anmutigen wie kapriziösen Stellung an die Braut anschmiegt wie die Peliade an Pelias, und die denselben psychologischen Wert für die Darstellung hat, nämlich die Hauptperson, zu der sie gehört, der andern zu nähern.

2. Der Bräutigam und Jason. Hier ist Marées insofern selbständiger gewesen, als er schon vor dem Punkte, an dem nach unserer Vermutung der Einfluß des Vorbildes einsetzt, die begleitende Nebenperson hinzugetan hat. So, wie die Gruppe in K. 896 auftritt, scheint sie Marées' Anforderungen sogar schon entsprochen zu haben, da sie zu weiterer Verwendung mit einem Netz überzogen worden ist. Aber psychologisch ist das Motiv noch im Rohen stecken geblieben. Der Werbende steht fest auf beiden Füßen und der Begleiter zerrt ihn mit beiden Händen nach vorwärts. In K. 899 ist die Gruppe denn auch ganz verwandelt. Der Bräutigam steht nicht mehr fest wie vorher. Ein Fuß steht mit ganzer Sohle auf, der andere, leicht angehoben, berührt den Boden nur noch eben. So kommt eine Gestalt heraus, die im Schreiten zögernd anhält. Und dieses gleichzeitige Zurück und Vorwärts in der Körperhaltung ist die glänzendste Interpretation des inneren Zustandes dieses Menschen, den alles zu der anmutigen Frau hinzieht und der doch wieder scheu zurückbebt. Dieselbe Bewegung des Körpers und der Seele zeigt nun eben der Jason der antiken Freske.

Der begleitende Freund hat bei Marées nun auch eine andere Haltung bekommen. Vor allem hat er auch jenes Hinweisen mit der Hand, das von der ähnlichen Gebärde der Peliade, die Jason begleitet, gewiß nicht unabhängig ist.

Rein nach der linearen Komposition betrachtet weisen die beiden Gruppen, die des Jason und die des Bräutigams, freilich mehr Unterschiede als Ähnlichkeiten auf. Aber diese Ähnlichkeiten sind von so außerordentlicher psychologischer Bedeutung, daß die Annahme einer Beziehung zwischen den beiden Gruppen nicht zu gewagt erscheint.

3. Der Hintergrund. Auch der ist mit K. 899 ganz neu geworden. Den Abschluß bildet eine Säulenarchitektur, zu der Stufen hinaufführen. Und beide, Säulen wie Stufen, finden sich auf dem alten Bilde. Dieser Zusammenhang erscheint aller-

Digitized by Google

dings zunächst bedeutungslos. Aber er ist es ganz und gar nicht, wenn man bedenkt, daß dies in dem gesamten Oeuvre Marées' der einzige Fall ist, wo Säulen und Stufen verwendet werden. Meier-Gräfe glaubt schon in der sehr frühen Vorzeichnung K. 885 Säulen zu erkennen. Aber ich halte das für einen Irrtum. Denn einmal haben die Stämme, die dort sichtbar sind, nicht den gleichmäßigen Abstand, den man bei Säulen zu sehen gewohnt ist, und außerdem ist der zweite Stamm von links bedeutend dünner als die andern. Endlich ist oben links ganz deutlich Laubwerk angedeutet. Es kann also kein Zweifel sein, daß es sich hier um den stereotypen Hintergrund Maréesscher Bilder handelt: Glatte Baumstämme und dichte Kronen, die durch den oberen Bildrand abgeschnitten werden. Einige Striche rechts oben scheinen freilich eine Halle anzudeuten. Vielleicht sind sie später hinzugefügt oder bedeuten überhaupt etwas anderes.

II. „Jüngling und Bote", Rodenwaldt, 118. — Der Jüngling hat eine unverkennbare Ähnlichkeit mit dem im Mittelgrunde sitzenden der drei Jünglinge unter Orangenbäumen, K. 339. Hier eine Beziehung zu behaupten wäre natürlich zuviel gewagt. Aber sie zu vermuten ist vielleicht nicht zu kühn. Denn die geringe Veränderung in der Haltung würde sich aus dem Streben Marées' nach strenger Monumentalität leicht erklären. Die übereinstimmende Bildung der Nase unterstützt unsere Vermutung.

Es hat nie an Leuten gefehlt, die geneigt waren, Marées die künstlerische Größe abzusprechen. Gerade neuerdings ist das wieder zu bemerken. Ich würde es aber sehr bedauern, wenn man diesen Aufsatz als einen Beitrag zu jenen Versuchen ansehen oder ihn als solchen benutzen würde. Gewiß kann ein Künstler nicht dadurch gewinnen, daß man ihm Entlehnungen in so weitgehendem Maße nachweist. Aber er kann auch nicht dadurch verlieren, wenn man gleichzeitig feststellen muß, daß er bei allen Entlehnungen immer so selbständig bleibt, wie es Marées tatsächlich geblieben ist.

Digitized by Google

MISZELLEN

„ZWEI VERSCHOLLENE BILDER GRÜNEWALDS"?

Ich kann nicht umhin, mich zu dem Aufsatz in Heft 12 des Jahrgangs 1913 dieser Zeitschrift zu äußern. Teils um der Gefahr einer neuen Grünewald-Legendenbildung rechtzeitig vorzubeugen, teils aus anderen Gründen. Man würde Friedrich Schneiders gesamtes Wirken in der Kunstpflege seiner Vaterstadt Mainz und eines seiner vorzüglichsten Verdienste schwer verkennen, wenn man annähme, daß unter seinen Augen wertvolle Dinge, Bilder Grünewalds, aus einer mainzischen Sammlung, und gar der eines Geistlichen, klanglos ins Dunkel hätten verstreichen können. Wie er mit ganzem Herzen an dem einheimischen Kunstbestand und an seiner möglichsten Wahrung hing und eifersüchtig über ihn wachte, das wissen seine näheren Freunde sehr genau. Wie konnte er über die „Vertrödelung" eines Kunstwerkes in heiligen Zorn geraten! — Zu Beginn des Jahres 1887 (in dem die Auktion Jaqueré stattfand) bin ich gerade in erste unmittelbare Beziehung zu ihm getreten, während ich als junger Gerichtsreferendar mich der Vorbereitung einer Mainzer Ausstellung von Gemälden aus Privatbesitz annahm und in Friedrich Schneider einen eifrigen Helfer und Förderer fand. Er verfaßte selbst eine Bilderliste und bemühte sich mit Erfolg, Bilder aus kirchlichem und geschichtlichem Besitz für die Ausstellung locker zu machen. Seine umfassende Kenntnis des Mainzer Kunstbestandes lernte ich dabei würdigen und bewundern.

Aber selbst wenn er nicht gewesen wäre, so ist nicht zu befürchten, daß zwei Grünewalds ohne etlichen Widerhall über den damals viel weniger als jetzt bescheidenen Mainzer Kunstmarkt gelaufen wären. Denn im Mai 1886 z. B. kam die recht leidliche Sammlung Jakob Kunz, im Juni desselben Jahres durch Prestel die sehr ansehnliche Sammlung Karl Seb. Goedecker in Mainz zur Versteigerung; deren Katalog von etwa 200 Nummern hat Friedrich Schneider mit einem feinen und herzlichen Vorwort versehen. Daß Grünewald 1887 noch kaum entdeckt gewesen wäre, läßt sich nicht gut sagen. Auch zu jenen prähistorischen und von der Leuchte neuerer Wissenschaft noch nicht erhellten Zeiten gab es bei den Kunstfreunden am Ende doch eine gewisse blasse Vorstellung von der Art Grünewalds. Sogar in Mainz.

Übrigens habe ich die Sammlung Jacqueré gekannt. Es war eine Sammlung, wie sie früher bei Geistlichen öfter zu sehen war, ohne übermäßige Kenntnisse, aber mit ein wenig Geschmack und mit viel Liebe zusammengebracht. Dinge von Bedeutung enthielt sie natürlich trotz verheißungsvoller Benennungen („Altkölnische Schule", „Schule der van Eycks", „Piazzetta", „Stephan Lochner", „Schule der Carracci" usw.) nicht. Ob Schneider bei der Auktion zugegen war, weiß ich nicht mehr. Jedenfalls aber war ich zugegen und erinnere mich der beiden Grünewalds sehr gut. Um so mehr, als ich damals heftig Grünewald-Studien trieb und bereits dazu gelangt war, die berüchtigten Darmstädter Dominikusbilder über Scheibler (Repertorium für Kunstw., VII., S. 196) hinaus einem oder dem unmittelbaren Vorläufer Grünewalds zuzuschreiben. Die Jaquerésches Grünewalds waren, so wie sie noch in meiner Erinnerung stehen, ziemlich geschlechtslose altdeutsche Heiligenfiguren auf hellem blauen Grund, die ungefähr zu bestimmen ich mich jetzt vielleicht getraute. Damals hätte ich es nicht gewagt. Wie es auch kaum der Mühe wert war. In meinem Exemplar des Auktionskatalogs habe ich nicht den Zuschlagspreis, sondern nur das erste Angebot des Versteigerers für beide Bilder vermerkt. Es betrug 60 Mark. Der Preis mag sich auf 100 Mark belaufen haben. Franz Rieffel.

Digitized by Google

REZENSIONEN

FRANZ LANDSBERGER, Der St. Galler Folchart-Psalter. Eine Initialenstudie. Im Auftrage des historischen Vereins des Kantons St. Gallen. Mit sieben Tafeln, davon fünf in Farbendruck und 50 Textabb. St. Gallen 1912. Verlag d. Fehrschen Buchhandlung.

ADOLF MERTON, Die Buchmalerei in St. Gallen vom 9. bis zum 11. Jahrhundert. Mit 204 Abbildungen auf Tafeln. Leipzig 1912. Verlag von Karl W. Hiersemann.

Fast gleichzeitig sind diese beiden wertvollen Arbeiten über die St. Galler Buchmalerei erschienen. Obwohl sich ihr Gegenstand in weitem Umfange deckt, schädigen sie einander nicht, sondern ergänzen einander zu einem allseitig geklärten und vertieften Bilde dieser in ihren wesentlichsten Zügen ja schon lange bekannten Kunst. Das gleiche Thema wird unter ganz verschiedenen Gesichtspunkten behandelt. Diese ergeben sich leicht aus den Überschriften. L. untersucht die St. Galler Initialornamentik der Blütezeit in vorwiegend ästhetischem Sinn, M.'s Anliegen ist ein historisches: er will die gesamte St. Galler Buchkunst in ihrer Entwicklung vom Anfang des 9 Jahrhunderts bis ins 11. Jahrhundert hinein und zugleich die Stellung St. Gallens im Rahmen der alemannischen Kunst dieses Zeitraumes beschreiben. Diese verschiedenen Interessen zeigen sich schon äußerlich in der Disposition. — L. gliedert sein Material in drei „Gruppen" stilverwandter Handschriften: Wolfcoz-Gruppe, Folchart-Gruppe und Sintram-Gruppe, M. disponiert das gleiche Material rein chronologisch: Anfang 9. Jahrh. — etwa 840, unter Abt Grimalt, unter Abt Hartmut und Salomon. Es ergeben sich dabei naturgemäß mehrfach Unstimmigkeiten in der Verteilung einzelner Handschriften auf die drei Abschnitte, doch lösen sich die scheinbaren Widersprüche bald und die Verfasser stimmen in der absoluten Chronologie bis auf geringe Abweichungen überein.

L. beginnt seine Untersuchung mit einer feinfühligen, eindringenden und dabei im tiefsten Sinne historisch empfundenen Analyse des Initialstils im Folchartpsalter und geht alsdann zu einer Darstellung der Entwicklung der Initialornamentik vom ersten Auftreten des Riemenwerks, etwa 840, bis zum Ausgang der St. Galler Kunstblüte in der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts über. In gut gewählten Beispielen stellt er dabei meist gleichlautende Initialen aus den bedeutendsten Handschriften in übersichtlichen Gruppen zusammen, so daß man in die Lage gesetzt ist, die entscheidenden Wandlungen des Stils in den Abbildungen selbst zu erleben. Der Text gibt auch hier eine durchweg erschöpfende Interpretation der Entwicklungsvorgänge. In einem besonderen Kapitel erörtert L. die Frage nach den Beziehungen St. Gallens zur westfränkischen Initialenkunst des 9. Jahrhunderts. Bisher hatte man immer eine starke Abhängigkeit St. Gallens vom Westen angenommen; dann hatte Merton in seiner dem hier besprochenen Buche zugrunde liegenden Hallenser Dissertation diese Abhängigkeit in Abrede zu stellen versucht und völlige Selbständigkeit der Schweizer Klosterkunst behauptet. L. geht auch an diese Frage mit ruhigem Urteil heran und gelangt zu folgender Lösung auf der mittleren Linie: die Abfolge der Initialstile in St. Gallen entspricht durchaus der Entwicklung in der westfränkischen Kunst; direkte Beziehungen aber lassen sich nur zwischen den Initialen des Psalterium Aureum und nächst verwandter Handschriften und solchen der Reimser und Metzer Schule feststellen; Einflüsse von „Corbie", dessen Initialornamentik derjenigen in den spätesten St. Galler Arbeiten im allgemeinen Charakter so nahe steht, sind nicht nachzuweisen. Beherzigenswert ist der Hinweis auf eine mögliche Vermittlung fränkischer Motive durch uns unbekannte Zwischenglieder; daß die Reichenau hier viel bedeutet haben mag, legen ihre historisch bezeugten Beziehungen zu westfränkischen Klöstern recht nahe! Doch bleibt St. Gallen auf jeden Fall der Ruhm einer in sich einheitlichen Stilentwicklung während des ganzen Zeitraums von fast 100 Jahren. Interessant sind die von L. wohl zum ersten Male festgestellten Entlehnungen einzelner kleiner Initialmotive aus griechischen Handschriften, deren es — wie man ja aus anderen Gründen schon wußte — eine beträchtliche Zahl in der St. Galler Bibliothek gegeben haben muß.

M. hat neben L. das Verdienst, für die Blütezeit bis etwa 920 mit großem Fleiß und sicherem Blick das gesamte St. Galler Material zusammengestellt zu haben. Er hat alle in Frage kommenden Bibliotheken durchgesehen und dabei noch manchen guten Fund getan. Die Zuschreibungen an St. Gallen sowohl wie die Datierungen wirken, von einer einzigen Ausnahme vielleicht abgesehen, durchaus überzeugend. Besonders anzuerkennen

Digitized by Google

ist die ausgiebige Berücksichtigung der paläographischen Indizien. Spezialisten wird es interessieren, daß M. das bekannte Wiener Sakramentar Nr. 1815, das bisher allgemein für reichenauisch galt, der St. Galler Schreibstube zuweist, m. E. mit unanfechtbaren Gründen. Dagegen wird die Einordnung des Psalters im Stift Göttweig in die Grimalt-Gruppe ernsten Bedenken begegnen.

Nun geht ja aber M. über die von L. eingehaltenen Grenzen weit hinaus. Er berücksichtigt neben der Initialornamentik die figürlichen Darstellungen, deren geringe Zahl und künstlerische Minderwertigkeit freilich die Aufstellung einer lebendigen Entwicklungsreihe von vornherein ausschließt, und er verfolgt die St. Galler Entwicklung durch das 10. Jahrhundert hindurch bis zu ihrem völligen Ausklang in ottonischer Zeit. Dabei kommt er notwendig zu einer Auseinandersetzung mit Swarzenskis denkwürdigem Aufsatz über die Reichenauer Kunst im Repertorium 1903. Es ist nicht möglich, an dieser Stelle auf das Einzelne einzugehen, da diese subtilen Fragen nur nach wiederholter Durchprüfung des weitschichtigen Materials und an der Hand von Abbildungen fruchtbar erörtert werden können. Nur soviel sei gesagt, daß M.'s durchweg ernsthaft erwogene Kombinationen die Aufstellungen Swarzenskis in manchen Punkten glücklich zu ergänzen und zu berichtigen scheinen. Sw. hatte die Ergebnisse seiner umfassenden Studien an dem bisher noch kaum bearbeiteten Material in ein gar zu starres System einer reichenauer Stilentwicklung eingespannt. M. suchte dieses System aufzulösen und ein lebendigeres, wechselvolleres Bild der alemannischen Kunsttätigkeit in ottonischer Zeit an seine Stelle zu setzen. Der Hinweis auf die Möglichkeit mehrerer Produktionszentren, die neben St. Gallen und der Reichenau als Ursprungsorte der hierher gehörigen Handschriften in Frage kommen können, verdient ernste Beachtung. So möchte, um nur das Wichtigste zu erwähnen, M. die Berliner Codices Phill. 1648 und 1651 in St. Maximin in Trier und erst um 1000 n. Chr. entstanden denken, schlägt für den Egbert-Psalter und seine Genossen St. Blasien als Ursprungsort vor, deutet das Bestehen einer Augsburger Werkstatt an, weist auf den von aller Reichenauer Kunst stark abweichenden Charakter des älteren Teils von Leipzig CXC hin und lokalisiert die von Swarzenski aufgestellte „Übergangsgruppe" zwischen der Reichenauer Malerei des 9. Jahrhunderts und der Eburnantgruppe vom Ende des 10. Jahrhunderts fragweise in Mainz als eine von St. Gallen unmittelbar ausgehende Zweigschule.

M. ist keineswegs der Meinung, in allen diesen Dingen das letzte Wort gesprochen zu haben. Aber es handelt sich durchweg um erwägenswerte Vorschläge, deren Berechtigung die weitere Forschung zu prüfen haben wird. Übrigens hat M. auch das bisher bekannte Reichenauer Material noch um ein paar wertvolle Stücke ergänzt: er hat im Fitzwilliam-Museum in Cambridge ein dem 2. Teil des Leipziger Sakramentars nahe verwandtes Epistolar mit prächtigen Initialen nachgewiesen und in der (älteren) St. Galler Makkabäerhandschrift in Leiden reichenauer Zierseiten der gleichen Richtung entdeckt.

So ist Mertons Arbeit ein schöner Beweis dafür, wie viel Erkenntnisse von immer erneuter ernsthafter Durchprüfung der reichen Hinterlassenschaft an frühmittelalterlicher Buchmalerei noch zu erwarten sind, während Landsbergers Schrift der Vertiefung unserer Vorstellungen von der rein künstlerischen Leistung in diesen Denkmälern dient.

Endlich sei nicht unterlassen, der hervorragenden Leistungen der beiden Verlagsanstalten zu gedenken. Mit K. W. Hiersemanns Hilfe hat Merton seine Arbeit zu einer monumentalen Publikation der gesamten St. Galler Buchmalerei ausgestalten können, sie reiht sich den Werken Swarzenskis über Regensburg und Salzburg würdig an die Seite. Das St. Galler Haus hat in Druck und Ausstattung von Landsbergers Buch ein mustergültiges Werk geschaffen; die fünf Farbentafeln insbesondere sind von hervorragender Qualität.

Vitzthum.

CURT GLASER, Die Kunst Ostasiens. Der Umkreis ihres Denkens u. Gestaltens. VIII, 222 S. mit 24 Bildertafeln. Leipzig 1913. Insel-Verlag.

Mit dieser Arbeit hat das Verständnis ostasiatischer Kunst wieder einen tüchtigen Schritt vorwärts getan. Vieles von dem, was bisher tastend, unsicher oder nur andeutend gesagt wurde, hat bei Glaser feste und klare Formulierungen gefunden. An die naiven Schwätzereien, die die Kunst des fernen Ostens ganz einfach an dem Maßstabe der europäischen, und nicht einmal der europäischen Kunst, sondern irgendeiner europäischen Kunstperiode maßen und werteten, darf man natürlich gar nicht mehr denken. Aber auch wenn man nur die Versuche derer betrachtet, die die fremde Kunstsprache von einem immanenten Standpunkt zu verstehen suchten, muß man feststellen, daß die neue Arbeit den Geist Ostasiens mit subtileren Sinnen zu fassen versteht.

Digitized by Google

Der Autor tritt in etwas anderer Weise an sein Thema heran, als die meisten seiner Vorgänger. Er will nicht Geschichte bieten, es liegt ihm nichts daran, Namen zu nennen, auch nicht die der größten Meister, er will nicht einmal die Gesamtheit der Lösungen behandeln, die Ostasien fand, oder der Kunstgattungen, in denen es sich versuchte. Auch auf die Herausarbeitung des Unterschiedes zwischen japanischer und chinesischer Kunst legt er geringen Wert. Er will vielmehr nur gewisse, frei gewählte Hauptprobleme untersuchen, vor allem aus dem Gebiete der Malerei, so ihr Verhältnis zur Wirklichkeit, ihre Raumdarstellung, ihre Technik, die Hauptphasen ihrer Entwicklung. Daneben wird in einigen besonders interessanten Kapiteln die Stellung des Ostasiaten zur Natur im allgemeinen betrachtet. Der Untertitel des Werkes soll also eine Einschränkung und Spezifizierung bedeuten, nicht die besondere Weite des Umfassungskreises bezeichnen, wie man leicht denken könnte. Aber auch so verstanden scheint mir der Titel, den der Verfasser seinen Studien gegeben hat, ein wenig zu kühn. Glaser legt selbst, wie schon betont, auf Vollständigkeit nach keiner Richtung hin Wert. Und nun kommt noch hinzu, daß wir ja von ganzen Jahrhunderten chinesischer Kunst außer ein paar Worten chinesischer Autoren so gut wie nichts wissen, und daß sogar zum Beispiel unsere Anschauung von der T'angmalerei, die man vielleicht als den Höhepunkt chinesischer Kunst ansehen muß, noch mehr als dürftig ist. Glaser ist sich, so scheint es wenigstens, nicht genügend bewußt, und er macht es auch nicht deutlich genug, daß die meisten seiner Resultate von Endgültigkeit noch recht fern sein werden.

Das Kunstwollen Ostasiens in seinen allgemeinen Zügen und in den einzelnen Phasen seiner Entwicklung sucht Glaser dadurch möglichst objektiv zu begreifen, daß er alte Autoren des fernen Ostens selbst sprechen läßt, auf der einen Seite Maler und Kenner, auf der anderen Philosophen. Das ist eine der charakteristischsten Seiten seines Buches. Und er folgt hier Bestrebungen, die die moderne europäische Kunstgeschichte ja schon längere Zeit begünstigt, die für China und Japan eben einsetzen. Otto Fischer[1]) stellte das zusammen, was an Aussprüchen aus chinesischem Munde über die alte Kunst heute in Übersetzungen bekannt ist. Er ordnete das kärgliche Material aus Giles, Hirth und Chavannes einfach unter einigen typischen Haupttiteln. Glaser will viel weiter gehen. Er sucht, gestützt auf die Worte ostasiatischer Kenner, die Ziele der Kunst in ihren verschiedenen Perioden auszudeuten. Was Fischer brachte, vermehrte unser Verständnis nicht allzusehr, so verdienstlich seine Arbeit war. Glasers komplizierterer Versuch führt vorläufig, scheint mir, nicht viel weiter. Wie sollte er auch? Was kennen wir denn bisher von der reichen ästhetischen Literatur der Chinesen? Wenige sporadische Bruchstücke, die höchstens gelegentlich Aufhellungen zu bringen vermögen. Dazu ist man sich über die Bedeutung wichtiger Fachausdrücke noch gar nicht recht klar. Viele der übersetzten Stellen werden verschieden interpretiert. Es wird eine ganze Zeit vergehen, ehe fruchtbarere Resultate möglich sein werden. Vor allem muß man Petruccis Übersetzung des Chieh-tzu-yüan-hua-chuan abwarten, die erst einmal ein Lexikon der schwierigen vieldeutigen ästhetischen Terminologie der Chinesen bringen will.

Jede Kunstrichtung ist Form gewordene Weltanschauung. In Ostasien wie in Europa. Glaser will in ähnlicher Weise, wie es Petrucci getan hat, zeigen, daß die geistige Atmosphäre, die der chinesischen Kunst das Gepräge gab, einerseits der des K'ung-fu-tzu, andererseits der des Lao-tzu entspricht. Immer wieder zitiert er Sätze der großen chinesischen Weisen, um gewisse Kunstrichtungen zu beleuchten. So bestechend diese Verknüpfungen auf den ersten Blick erscheinen, und so zweifellos sie bestimmten Tatsachen entsprechen, ist denn mit ihnen wirklich viel gewonnen? Es sind doch selten mehr als Gemeinplätze, die dabei herauskommen. Viele Zitate können beinahe wortwörtlich für gewisse Perioden der Kunst auch ganz anderer Völker gebraucht werden. Es ist in der Tat ja selbstverständlich, daß ein großes geistig regsames Volk wie das chinesische, philosophische und ästhetische Strömungen hervorbrachte, die etwa dem Realismus (K'ung - fu - tzu) und Pantheismus (Lao - tzu) entsprechen. Vielleicht hätte der Autor hier Wesentlicheres bieten können, wenn er neben den Kennern und Malern stärker Philosophen und Dichter, die mit der uns einigermaßen bekannten Kunst gleichzeitig lebten, herangezogen haben würde. Die chinesische und japanische Übersetzungsliteratur ist in dieser Richtung gar nicht mehr so arm. Hinzu kommt, daß diese Deduktionen des Autors nicht gerade dazu angetan sind, unser Verständnis für die innere Entwicklung der chinesischen Kunst zu heben. Wenn Glaser den Geist des K'ung-fu-tzu in der Kunst sucht, muß er sich an die Hansteine halten (Jahrhunderte um Christi

(1) Die chinesische Kunsttheorie. Repertorium für Kunstwissenschaft, XXXV.

Digitized by Google

Geburt), ja bis zu den japanischen Emakimono (seit dem 9. Jahrhundert) heraufgehen. Und den Niederschlag des Geistes von Lao-tzu vermag man ja angeblich gar erst in der Sungmalerei (seit dem 10. Jahrhundert) zu spüren. Es handelt sich also um Schöpfungen, die über 500 Jahre, über 1000 Jahre nach dem Tode der beiden Meister entstanden. Wie aber die Kunst aussah, die mit ihnen lebte, davon haben wir keine Ahnung. Für die frühkonfuzianische Kunst versucht der Verfasser noch einige schematische Entwicklungslinien zu geben. Über die frühtaoistische muß er gänzlich schweigen. Wie mag sie ausgesehen haben? Ein rückwärts gerichtetes Entwicklungsschema ist hier nicht so leicht zu finden. Eins erscheint mir jedenfalls sicher, die Sungmalerei ist nicht allein auf taoistischer Basis zu verstehen, der Buddhismus hat in ihr eine mindestens ebenso bedeutende Rolle gespielt.

Und den Buddhismus selbst schaltet der Autor als treibenden Faktor in der Kunstentwicklung Ostasiens beinahe gänzlich aus, eine Folge seiner etwas schematischen Aufreihung der künstlerischen Anschauungen an den Fäden K'ung-fu-tzu und Lao-tzu (oder Chuan Shên und Ch'i-yün). Die Kapitel „Das Götterbild" und „Plastik", die sich mit der buddhistischen Malerei und Bildnerei befassen, wirken wenig mehr als Füllsel. Der Buddhismus gehört aber — das muß gerade vom Standpunkte der Kunst immer wieder betont werden — zu China und Japan in nicht viel anderer Weise als das Christentum zu Europa. Ebenso wie europäische Kunst des Mittelalters und der Renaissance ohne das Christentum undenkbar ist, ebenso die chinesische Kunst der T'ang- und Sungzeit ohne den Buddhismus. Konfuzianismus und Taoismus waren, in diesen Zeitläufen wenigstens, für die Kunst wohl Faktoren, mit denen zu rechnen ist, aber sicherlich nicht ausschlaggebend. Chinesische und japanische buddhistische Kunst und indische buddhistische Kunst sind in mancher Hinsicht prinzipiell verschiedene Gebilde. Die buddhistische Kunst Chinas und Japans muß zu den höchsten Leistungen des fernen Ostens gerechnet werden. Auf der anderen Seite wissen wir noch gar nicht, wie weit die indische Malerei auch die nicht buddhistische chinesische beeinflußt hat.

Alle diese Einwände und Zweifel berühren aber den Wert von Glasers Buch nur wenig. Der Wert liegt eben weniger in den historischen Konstruktionen, auch weniger in der Heranziehung von Zitaten aus der chinesischen Literatur. Der Autor hält sich bei diesen Dingen gar nicht so lange auf, wie es nach unseren obigen Ausführungen den Anschein haben könnte. In den meisten Fällen geht er nach kurzem Zaudern zur selbständigen Analyse der Kunst und der geistigen Atmosphäre über, bewaffnet mit dem Rüstzeug des modernen Kunstforschers. Und hier sind die hervorragenden Qualitäten des Buches zu suchen. Wer so von ostasiatischer Kunst zu sprechen vermag, muß ihre Meisterwerke in Originalen wirklich gesehen und tief in sich aufgenommen haben. Die Schwäche der ostasiatischen Kunstliteratur rührt ja nur zu oft daher, daß den Verfassern Höhepunkte der östlichen Kunst im Original kaum bekannt sind. Wer so die Seele eines Volkes auszudeuten weiß, muß sich in sie versenkt haben. Man möchte nur einwenden, daß Glaser das ästhetische Element in der japanischen Kultur überschätzt, das Religiöse unterschätzt. Glaser besitzt auch alle Gaben, die zu einer glücklichen Durchführung seiner Aufgabe gehören: Verständnis für das Wesentliche einer Geistesrichtung, einer Kunstperiode, eines Stiles und eines Kunstwerkes. Schließlich liegt ja die Differenz zwischen europäischer und ostasiatischer Kunst nur darin, daß für beide Verschiedenes wesentlich und unwesentlich ist. Der Autor vermag seinen Gedanken prägnante Form zu geben. Dabei wird er niemals trivial oder geschwollen. Seine tiefe Freude an der Kunst der fremden Völker läßt ihn auch niemals gegen europäische Kunst ungerecht werden.

Da das Buch im Insel-Verlag erschienen ist, so braucht man nicht erst zu versichern, daß es geschmackvoll ausgestattet und gedruckt ist. Leider sind aber die Abbildungen zum größten Teile unzulänglich. William Cohn.

PIETRO TOESCA, La pittura e la miniatura nella Lombardia dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento. Verlag von U. Hoepli. Milano 1912.

Toesca hat sich die große Aufgabe gestellt, das malerische Schaffen mit Einschluß der Miniaturmalerei in der Lombardei von den ältesten Zeiten bis um das Jahr 1450 darzustellen. Der geographische Begriff „Lombardei" ist dabei in den verschiedenen Epochen ein verschiedener, was in der wechselnden politischen und kirchlichen Zugehörigkeit mancher Gebiete seine Begründung findet.

Bei Besprechung der ältesten Monumente, den Mosaiken der Capella di S. Aquilino bei S. Lorenzo in Mailand (um die Mitte des 5. Jahrhunderts),

Digitized by Google

denen von S. Vittore in ciel d'oro bei S. Ambrogio (Wende des 5. zum 6. Jahrhundert) und denen im Baptisterium von Albenga, treten naturgemäß die allgemeinen Fragen der Stilwandlungen in den Vordergrund. In der impressionistischen Art der ältesten dieser Mosaiken sieht Toesca mit Strzygowski ein Erbteil aus der hellenistischen orientalischen Kunst, gegenüber Wickhoffs römischer Hypothese. Aus den als „secoli oscuri" bezeichneten 7. bis 10. Jahrhundert sind zwar in manchen Orten Reste, nirgends aber in unserem Gebiete ein so umfangreiches Denkmal erhalten, um ein allgemeines Urteil zu erlauben. Erst das 11. Jahrhundert tritt in den hochbedeutenden, von Toesca ihrem Werte entsprechend gewürdigten Malereien in S. Vincenzo di Galliano bei Cantù mit voller Deutlichkeit in der Geschichte der lombardischen Kunst hervor. Es ist dankenswert, daß sich das Ufficio regionale der Lombardei in den letzten Jahren die Konservierung dieses für die Geschichte der abendländischen Kunst wichtigen Denkmals hat angelegen sein lassen. Aus dem 12. Jahrhundert reihen sich die in ihrem Zusammenhang mit der Architektur höchst wirkungsvollen Malereien in S. Pietro zu Civate bei Lecco an. Derselben Stilphase teilt Toesca mit Venturi das Apsismosaik von S. Ambrogio in Mailand zu, dessen Entstehung andere, wie F. X. Kraus und Cavalcaselle in das 9. Jahrhundert verlegt hatten.

Auf spärliche Fragmente des 13. Jahrhunderts folgt dann wieder ein Hauptmonument, die Wandmalereien in der Rocca d'Angera am Südende des Lago Maggiore. In der Datierung derselben, bald nach 1314, wird man Toesca beistimmen müssen, der späteren Datierung gegenüber, welche Beltrami vorschlug. Während in diesen auf der Stilstufe der Dugentomalerei stehenden Gemälden Beziehungen zur französischen Buchillustration wahrzunehmen sind, setzt um 1327 in der Malerei an dem Grabmal des Antonio Fissirago († 1327) in S. Francesco zu Lodi der toskanische Trecentostil in der Lombardei ein. Dadurch daß Toesca hier eine bedeutende Künstlerpersönlichkeit konstatiert, und dieselbe in einem Fresco am Baptisterium von Varese wiedererkennt, hat er für die Klärung der Geschichte der Trecentomalerei viel gewonnen. Denn es läßt sich, wie ich glaube, wohl angeben, aus welcher Schule dieser anonyme Meister von Lodi und Varese kam. Nicht die Sienesen, an die Toesca erinnert, sind seine Lehrer gewesen, sondern jene Meister aus der Romagna, deren Bedeutung für Bologna, Ferrara, Modena sowie auch Padua immer klarer hervortritt, deren Einwirkung auf das Kunstschaffen der Lombardei nun ebenfalls erkennbar wird.

Das nächste wichtige zeitlich fixierte Denkmal sind dann die Malereien in Viboldone von 1349. Der Maler dieser Fresken ist in Florenz gewesen, er bringt von Giotto, sowie von Taddeo Gaddi und wohl ebenso von Simone Martini manche Züge mit, seine Bestrebungen finden in den Werken des Giovanni da Milano, deren sicheres Datum die Fresken der Capella Rinuccini von 1365 bieten, seine Fortsetzung. Meiner Identifizierung des Meisters von 1349 in Viboldone mit Giovanni da Milano stimmt Toesca nicht bei; er sieht in dem ersteren den Lehrer Giovannis, und zugleich den einflußreichsten Maler, der um die Mitte des Trecento in der Lombardei wirkte.

Da uns doch nur ein bescheidener Bruchteil der Trecentoschöpfungen der Lombardei erhalten ist, und vieles vom wichtigsten verschwunden sein mag, ist große Vorsicht in der Konstatierung von Malerpersönlichkeiten gewiß geboten. Immerhin halte ich es für wahrscheinlich, daß der Maler von 1349 Giovanni da Milano selbst ist. Anders verhält es sich bezüglich der Malereien in Mocchirolo, die von Carotti und mir früher ebenfalls dem Giovanni zugeteilt worden waren. Ich stimme jetzt der Annahme von Toesca und Venturi bei, daß dieser Maler von Mocchirolo ein hochbedeutender Anonymus, neben Giovanni der begabteste unter den lombardischen Trecentomalern sei. — Die ausführliche Besprechung der vielen umfangreichen Wandmalereien, die sich in der Lombardei zumeist in kleinen Orten aus dem Trecento erhalten haben, ist mit ebensolchem Fleiß wie exakter Stilkritik durchgeführt; so hat Toesca auch nicht übersehen, daß der Maler der Apsis von Albizzate in einem Christophorusfresko der Brera wiederzuerkennen ist. Und von derselben Hand stammt dann auch noch ein großes Madonnenfresko in der Brera von gleicher Provenienz wie der Christophorus.

Toesca möchte eine autochtone Entwicklung der lombardischen Malerei bis um 1400 annehmen, das Einsetzen französischer Einflüsse erst nach dieser Zeit gelten lassen. Mehrfache Beobachtungen werden zur Stütze dieser Annahme herangezogen. Eine, wenn auch nicht die entscheidende Rolle spielt dabei das sogenannte Skizzenbuch des Giovannino dé Grassi († 1398) in Bergamo. Bezüglich desselben möchte ich allerdings der von Betty Kurth[1]) und Kurt Zoege von Manteuffel[2]) geäußerten Meinung den Vorzug

(1) Kunsthistorisches Jahrbuch der k. k. Zentralkommission 1911 Ein Freskenzyklus im Adlerturm zu Trient.
(2) Repertorium für Kunstwissenschaft, XXXVI, 1913. Zur neuesten Literatur über die mittelalterliche Malerei Oberitaliens.

Digitized by Google

geben, daß es sich hier nicht um ein Skizzenbuch eines Künstlers, sondern um eine Sammlung von Kopien nach verschiedenen Künstlern, darunter auch nach Giovannino de Grassi handelt. Speziell die Hunde mit dem Eber sind sicher nach den „Très riches heures" des Duc de Berri kopiert, nicht umgekehrt. Wenn aber auch von französischen Einflüssen in der lombardischen Kunst mehr steckt, als Toesca annimmt, so bleibt es Toescas großes Verdienst, das malerische Schaffen der Lombardei dieser Epoche zum ersten Male seinem vollen Umfange und seiner Bedeutung nach bekannt gemacht zu haben.

Es ist eine ansprechende Vermutung Toescas, daß man unter den Kunsterzeugnissen, die in alten französischen Inventaren als „ouvraige de Lombardie" gerühmt werden, eben jene so erstaunlich vorgeschrittenen Miniaturmalereien des ausgehenden Trecento zu verstehen habe. Ob die Tacuina sanitatis, wie Schlosser und Betty Kurth annehmen, veronesischen oder lombardischen Ursprungs seien, scheint mir nach allem noch nicht entschieden. Denn zu der großen veronesichen Kunst der Altichiero und Avanzo haben sie keine Stilverwandtschaft (wie Betty Kurth ganz richtig erkennt), die in Verona erhaltenen Freskokopien sind kein Beweis für die Lokalisierung der vorbildlichen Handschriften, andererseits kann ich auch die von Toesca erwähnten Berührungen mit lombardischen Werken nicht für ausreichend halten, um den lombardischen Ursprung für erwiesen zu erachten.

Mit dem Beginn des Quattrocento tritt in dem von Toesca geschaffenen Rahmen die Gestalt des Michelino da Besozzo zum ersten Male klar hervor, auf dessen einziges signiertes Werk in der Galerie von Siena ich zuerst (Repertorium 1902) die Aufmerksamkeit gelenkt hatte. Daß man Michelinos Hand in einigen Miniaturmalereien wiedererkennen dürfe, halte ich mit Toesca für sehr wahrscheinlich. Michelinos Sohn Leonardo da Besozzo und die Zavattari werden ausführlich besprochen; die Geschichte der Miniaturmalerei in der Lombardei wird bis zu der in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts erfolgenden Stilwandlung dargelegt.

Weniges hätte ich hier einzufügen, Werke der Malerei, die das von Toesca entworfene Gesamtbild des künstlerischen Schaffens jener Epoche nicht verändern. Den Namen eines Lucchino da Milano hat ein nicht unbedeutendes Bild des heiligen Georg von 1444 im Palazzo di S. Giorgio (ehemals im Archiv) in Genua bewahrt, eine monochrome Dekoration nach zeichnerischer Art, den Stammbaum Christi mit Maria und dem Kind in der Mitte, finden wir in der Apsis der Kirche von Mezzana bei Mailand. Den zahlreichen Malereien meist allerdings untergeordneten Ranges im Kanton Tessin, die Malaguzzi Valeri[1]) aufgezählt hat, wäre der Vollständigkeit halber noch ein Fresko der Madonna in S. Maria oberhalb von Melano am Luganersee hinzuzufügen.

Den Abschluß in Toescas Darstellung bildet die zwischen 1440—50 sich vollziehende Stilwandlung die uns in des Donato de' Bardi Werken zuerst entgegentritt. Es ist mir eine besondere Freude, diesen bedeutenden, bis vor wenigen Jahren noch übersehenen Künstler auch von Toesca an den ihm gebührenden Platz gestellt zu sehen. Daß die markante Gestalt des Vincenzo Foppa zum guten Teil in der altlombardischen Kunst wurzelt, wie ich es im Gegensatz zu Ffoulkes und Malocchi zuerst betont hatte, wird durch Toescas erschöpfende Untersuchungen vollauf bestätigt.

Die Fülle des von Toesca gebotenen mit Vorsicht und scharfer Beobachtung gesichteten Materials wird nicht nur diejenigen in Staunen versetzen, welche an der Meinung festgehalten hatten, mit Foppa beginne erst die lombardische Malerei. Ein großes Kunstgebiet, das als wichtiger Faktor für die Frühzeit italienischer Malerei noch nicht allgemein anerkannt worden war, ist von Toesca in seiner Bedeutung erwiesen worden. Dem reichen Inhalte entspricht die durch den Verlag Hoepli besorgte prächtige Ausstattung und Illustrierung des Werkes, das zu den Grundlagen für die weitere Forschung nicht nur über lombardische sondern über italienische Kunst überhaupt gehört.

Wilhelm Suida.

RUDOLF ARTHUR PELTZER, Lambert Sustris von Amsterdam. (Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses, XXXI., Heft 4.) Mit sechs Tafeln und fünf Textabbildungen. Wien u. Leipzig 1913. Verlag F. Tempsky und G. Freytag.

Mit der heillosen Verwirrung in den meisten Handbüchern und Lexicis räumt diese sehr gewissenhafte und viel Neues bringende Studie über einen fast immer verkannten oder mit anderen Künstlern verwechselten holländischen Italisten gründlich auf. Lambert von Amsterdam ist weder Lambert Lombard von Lüttich noch Lambert Suavius, der Kupferstecher und Baukünstler. Selbst mit seinem Sohne Friedrich Sustris, dem um Münchens Architektur Hochverdienten, ist er verwechselt worden. Vielleicht wollte eine spätere

(1) Rassegna d'Arte 1912.

Digitized by Google

Zeit mit solcher Ungerechtigkeit einen Maler strafen, der wie wenige Zeitgenossen es verstanden hatte, überlieferte heimische Eigenart zugunsten italienischer Formenreife, der ganzen Fülle südlicher Renaissance zu verleugnen. Sustris ist es in der Tat gelungen, was Scorel, Heemskerck, F. Floris und so manche andere Niederländer — man möchte fast sagen glücklicherweise — vergeblich erstrebten: das lückenlose Hineinwachsen in eine fremde künstlerische Anschauung, was dann weiterhin naturgemäß eine Änderung aller formalen, malerischen und technischen Eigenheiten bedingte. Sollte wirklich die bisher dem Paolo Veronese zugeschriebene „Cleopatra" der Casseler Galerie, wie Peltzer will, ein Werk des Amsterdamers sein, so wäre hier der fast beispiellose, aber nicht unglaubhafte Vorgang einer geradezu wunderbaren Anpassungsfähigkeit gegeben. Selbst Jan Stephan von Calcar, der andere nordische Tizianschüler, hat weniger entschlossen die Brücken hinter sich abgebrochen.

Peltzer geht von der beglaubigten „Lambertus de Amsterdam" bezeichneten „Taufe Christi" im Museum zu Caen aus, die im Landschaftlichen und im eigentümlich hellen, silbrigen Kolorit so charakteristisch für Sustris ist, beschreibt das „Noli me tangere" und das Bild der Judith in Lille, die „Venus" des Louvre und eine Handzeichnung mythologischen Inhalts in der Albertina, mit der kaum eigenhändigen, aber wohl richtig überlieferten Bezeichnung „M Lambrecht sustris van Amsterd." Beglaubigt ist ferner das unvollendete völlig tizianeske Altargemälde der Kirche St. Maria in Vanzo zu Padua.

Im Anschluß an diese Folge erfährt das malerische Werk des L. Sustris eine erhebliche Bereicherung durch einige neue Zuschreibungen, die dem kritischen Scharfblicke Peltzers zur Ehre gereichen. Am überzeugendsten erscheint die Zuweisung des bisher als „Christoph Schwarz" katalogisierten Bildes „Ein Frauenbad" im Wiener Hofmuseum. Ferner werden die „Venezianische Kinderstube" in Hannover („Scarsellino"), eine Flußlandschaft mit Tobias und dem Engel in Wien („Venezianisch, 16. Jahrhundert"), die Landschaft mit Jupiter und Jo in St. Petersburg („Schiavone") und die berühmte Casseler „Cleopatra" als hervorragende Schöpfungen des Sustris ausführlich beschrieben. Was die immerhin kühne Neubenennung der Cleopatra betrifft, so wird die Zuschreibung an Veronese bereits von G. Gronau im neuen Casseler Galeriekataloge in Zweifel gezogen. Bei einem Bilde so ausgesprochen venezianischen Charakters enthalte ich mich eines Urteils — hier haben unsere „Venezianer" das Wort.

Über die Lebensgeschichte dieses Proteus ist zu sagen, daß K. van Mander über ihn schweigt; daher wiegen Vasaris freilich sparsam abgewogene Worte um so schwerer. Sustris war spätestens um 1520 in Amsterdam geboren, muß früh nach Italien ausgewandert sein und hat vornehmlich in Venedig gewirkt. Daß er Schüler Tizians war, ist höchst wahrscheinlich (Ridolfi 1648). Spätestens zu Beginn der sechziger Jahre muß der Künstler nach Padua verzogen sein. Über sein Lebensende sind wir ebensowenig unterrichtet, wie über das Datum seiner Geburt. Er scheint aber nicht mehr nach Holland zurückgekehrt zu sein.

Auf Grund so unsicherer Daten war es nicht leicht, den künstlerischen Entwicklungsgang zu schildern. Peltzer nimmt ohne nähere Begründung an, daß Lambert in seiner Heimat der Scorel-Schule angehört habe. Diese Vermutung hält der Nachprüfung stand. Sowohl der dem Verfasser des „L. Sustris" auffallende weibliche Akt bei der Taufe Christi in Caen — man vergleiche Scorels und Heemskercks Aktparaden in Berlin, Haarlem und Braunschweig — als auch besonders die Art der Wiedergabe römischer Ruinen auf dem Wiener „Frauenbade" weisen nach Utrecht. Dasselbe ist von der Vorliebe für Silbertöne im Inkarnat und in der Landschaft zu sagen. In der Darstellung des nackten und bekleideten Frauenkörpers ist dann freilich Sustris unter Tizians Einwirkung, aber nicht ohne Selbständigkeit, ganz bedeutend über alle älteren und gleichzeitigen Niederländer hinausgeschritten. Ihm fehlt die „Manier". Er ist ganz Venezianer. Das „Noli me tangere" in Lille ist in der Tat eine „herrliche Offenbarung venezianischer Kunst mit geringem nordischen Einschlag".

Nur daß gleichzeitig ein Pieter Bruegel, ohne jeden Sinn für die Musik italienischer Linie, aus sich heraus eine trotzige Formenwelt schuf, gegen welche des Pseudo-Venezianers Kunst trotz dem geschickten und auch feinsinnigen Plaidoyer Peltzers nur wie ein schwaches Echo von einem fernen Berge widerklingt. Walter Cohen.

BRUNO SCHROEDER, Zum Diskobol des Myron. (Zur Kunstgeschichte d. Auslandes, Heft 105.) Verlag Ed. Heitz, Straßburg.

Das Heft ergründet die Wurftechnik des myronischen Diskobols aus bildlichen und literarischen Zeugnissen. Demnach liegt ihr Wert zunächst in

Digitized by Google

der sorgfältigen Sammlung der Monumente und der Literatur über das Diskoswerfen. Daraus, aus künstlerischen Erwägungen und aus der Praxis des Diskoswurfs ergibt sich sodann für das Werk als überzeugendes Resultat: 1. „Das schleifende Bein, wie es die schlechten Kopien (in Rom, London, Florenz usw.) bieten, ist aus dem dargestellten Vorgang nicht zu verstehen." „Der linke Fuß muß notwendig mit dem Ballen fest aufstehen" (wofür Gemmen und die gute Kopie von Castelporzianio sprechen). 2. „Die Hand, die den Diskos faßt, mußte gespreizt sein und den Diskos nur mit den Fingerspitzen fassen." Dies Ergebnis ist wichtig durch seine typische Geltung: daß es wieder einmal beweist, wie abgeleitet und verdorben die Quellen der römischen Kopien sind, aus denen wir zum größten Teil unsere Kenntnis von der Geschichte der Plastik zu schöpfen gezwungen sind. K. Hönn.

B. HAENDCKE, Entwicklungsgeschichte der Stilarten. Ein Handbuch mit 12 farbigen Tafeln u. 348 Abbildungen. Verlag von Velhagen & Klasing, Bielefeld und Leipzig. Geheftet M. 12.50, gebunden M. 15.—.

JANTZEN, Leitfaden für den kunstgeschichtlichen Unterricht (in Leinen M. 1.50). Bilderatlas zur Einführung in die Kunstgeschichte (in Leinen M. 2.80). Verlag v. Paul Neff (Max Schreiber), Eßlingen a. N.

Es ist ein Irrtum des Verfassers dieses Handbuches, zu glauben, daß sein Buch eine Entwicklungsgeschichte der Stilarten sei und einen neuen Typus der Kunstgeschichte darstelle. Neu daran ist lediglich die Aufnahme der sogenannten angewandten Kunst in eine Kunstgeschichte, und die Anordnung, in der die Geschichte jeder Stilepoche einheitlich hintereinander weg von der Architektur bis zum Hausrat, der Kleidung und dem Schmuck erzählt wird. Aber eine neue Anordnung ist noch keine neue Methode, und gerade die wäre vonnöten gewesen, wenn an die Stelle der Geschichte von Stilepochen eine solche der Stilarten hätte treten sollen. Um das zu erreichen, was dem Verfasser — dem Titel nach zu urteilen — vorschwebte, genügte es keineswegs, an das Kapitel von der spätgotischen englischen Architektur auch eines über die Kleidung der Zeit zu hängen. Man mußte vielmehr zeigen, wie die Form und die Ornamentik des Kleides aus derselben Wurzel herauswächst wie die der Architektur, und mußte hier wie überall nachzuweisen wenigstens versuchen, daß innerhalb jedes Stiles dasselbe formale Gesetz überall gültig ist, vom Kirchenbau bis zum Löffelstil. Dann wäre etwas zustande gekommen, was man mit diesem anspruchsvollen Titel hätte belegen können. Ich habe aber keine derartige Stelle in dem Buche gefunden, und es ist charakteristisch, daß man in dieser Entwicklungsgeschichte der Stilarten weder Heinrich von Brunns Schriften noch Wölfflins klassische Kunst im Text oder im Literaturverzeichnis erwähnt findet.

Wie das Ganze, so das einzelne. Vergeblich sucht man den Nachweis, daß es zwei prinzipiell verschiedene gotische Stile lateinischen und germanischen Charakters gibt, vergebens Untersuchungen, die den späteren Stil Donatellos von seinem frühen prinzipiell unterscheiden. Selbst bei Michelangelo fehlt jede Andeutung der stilistischen Wandlung von dem Juliusgrabmal bis zur Mediceerkapelle, oder von der Sixtinischen Decke zum jüngsten Gericht. Und im Barockkapitel gibt es eine sehr interessante Stelle: Die Decke der Caracci im Palazzo Farnese wird dort besprochen als das „Hauptwerk der Profanmalerei dieser Zeiten". Aber die Charakteristik der Caracci und ihrer Schule (und eine Abbildung aus den farnesischen Fresken) steht 100 Seiten vorher, im Renaissancekapitel. Ja noch mehr: Bei dieser Erwähnung der Farnesischen Decke wird behauptet, sie erinnere „in der Einteilung der Darstellungen in Historien und dekorierende Teile, sowie in der Abstufung der Farbe vom Steinfarbenen bis zum Naturfarbenen an die Sixtina Michelangelos". Ganz belanglose Übereinstimmungen werden also erwähnt, und die fundamentalen und grundsätzlichen Unterschiede der beiden Decken, deren Erörterung die beste Analyse beider Stile wäre, werden einfach verschwiegen. Und unter diesem Absatz steht der Name Wölfflins als des Gewährsmannes! Daß dann schließlich sogar bei Dürer das italienische Stilelement übergangen wird, kann danach kaum verwundern.

Es sollte statt Stilarten Stilepochen heißen und das unglückselige Wörtchen Entwicklung sollte fehlen. Dann könnte man an dem Buche den emsigen Fleiß und die gute Literaturkenntnis loben, sich freuen, daß es an jedem Punkte die Spezialforscher heranzieht und nennt. Auf alle Fälle aber verlangt die vorzügliche Ausstattung ein hohes Lob. Aber es ist nur ein Handbuch wie jedes andere, das historische und kulturhistorische Details besser vermittelt, als das Verständ-

Digitized by Google

nis auch nur einer Stilart nach ihrem formalen oder geistigen Gehalt.

Mehr gibt auch das Buch von Jantzen nicht. Freilich hat er auch nicht mehr geben wollen, aber gerade das muß man ihm vorwerfen. Wer einen Leitfaden für den kunstgeschichtlichen Unterricht in Schulen verfaßt, muß weniger darauf sehen, Stoff zu überliefern, als Gesetze finden zu lehren. Man soll sich mit der alten Kunst nicht beschäftigen, damit man sie gelernt hat, sondern damit man sie versteht und wer imstande ist, in den Werken der Alten das Gesetz zu finden, wird es auch bei Munch entdecken. Gesetze erkennen und Qualitäten spüren lassen, das mußte das Ziel sein, das sich der Unterricht steckte. Und deshalb ist es ein schwerer Fehler dieses Buches, daß nicht eine einzige wirkliche Wertung darin steht. Die Stelle über Rembrandt ist viel zu schwach im Ton. Bei den größten Erscheinungen kann man den Mund gar nicht voll genug nehmen. Dafür sollen die kleineren Geister in einem Unterrichtsleitfaden zurücktreten. Aus einer Geschichte der italienischen Renaissance im Abriß müssen Giotto, Masaccio und Michelangelo riesenhaft herausragen, die anderen dürfen verschwinden. Und wo bleibt in diesem Abschnitt der Qualitätsunterschied zwischen Botticelli und Ghirlandajo? Jantzen fehlt eben ein Talent, das für derlei Aufgaben unerläßlich ist: das, Persönlichkeiten und Kunststile kurz, treffend und mit der richtigen Tonstärke zu charakterisieren. Läßt sich bei den älteren Zeiten die Auswahl im großen und ganzen billigen, so hat sich der Verfasser in der neuesten Zeit arg vergriffen. Bei den Nazarenern vergißt er das wichtigste, das literarische Element, völlig, den jungen Menzel, dessen Bilder für die Kunstentwicklung ebenso wichtig sind, wie es die Friedrichsbilder nicht sind, schweigt er tot, von Marées bildet er die Kürassiere ab, als ob die Neuesten an diesen Marées anknüpften, und von Feuerbach, dem er mit einer herablassenden Bewegung eine „gewisse Vornehmheit des Stils" zugesteht, nennt er als größere Kompositionen Gastmahl, Amazonenschlacht und Parisurteil. Man wird gestehen, daß die Auswahl nicht leicht schlechter sein könnte. Der Bilderatlas zeichnet sich durch die gute Qualität seiner Abbildungen aus. Die Auswahl läßt auch hier manchmal, namentlich bei der Repräsentation der antiken Plastik, viel zu wünschen übrig.

H. Friedeberger.

GEORG BIERMANN, Bernhard Hoetger, der Künstler und sein Werk. Verlag Neue Kunst, Hans Goltz. München 1913.

Es ist noch nicht lange her, daß die Kunstwelt durch die Ausstellungen oder die Literatur auf den Plastiker Bernhard Hoetger aufmerksam gemacht worden ist, und schon stehen wir vor der unabweisbaren Tatsache, daß unter uns — wohl auf Grund einer schon recht viele Jahre währenden, im Stillen sich vollziehenden rastlosen Tätigkeit und Entsagung — ein stilbildendes Phänomen erschienen ist, das bereits auch in dem Augenblicke, wo es weithin aufzuleuchten beginnt, vor große und größte Aufgaben gestellt wird. Hoetger ist nach allem, was sich in seinem Wesen und Wirken offenbart hat, der Gegenwart im rechten Augenblick erschienen; will er Führer sein — und dazu hat ihn das Geschick berufen —, darf er sich anfangs nur eins fühlen mit den Geistern, die als Erste das Sehnen ihrer eigenen Zeit nach dem erhofften großen, die Seele erschütternden Stil in sich verspüren. Von ihnen aus mag die Bewegung den Weg der Kultur gehen zu denen, die zum wenigsten für die Ahnung des notwendigen Neuen reif sind; die andern, wenn es deren freilich auch viele sind, müssen immer und überall doch vor die vollendete Tatsache gestellt werden, gerade in der Kunst.

Für Hoetger galt es innerhalb seines Werdeganges, der durchaus konsequent und im Anblick der Ziele unbeirrt sich gestaltete, wohl zweierlei zu überwinden, wenn er darauf bedacht war, der Lösung gegenwärtiger wie zukünftiger Aufgaben möglichst nahezukommen. Einmal ist es, wollen wir den Künstler wirklich von der problematischen Seite aus und im Sinne der künstlerischen Entwicklung mehrerer Jahrzehnte anschauen, der Geist der Renaissance, der wiedergekehrt die zweite Hälfte des letzten Säkulums bei uns beherrscht hat und der sich vielfach heute nur hartnäckig Gebiet um Gebiet abringen läßt, es ist das Gesetz des logisch berechnenden, kritisch kühlen Verstandes und der formalen Schönheit des Gegenstandes, der Geist, dessen edelster und fast alleinzig stilistisch noch fördernder Vertreter schließlich Hildebrand ist; dann aber hatte der Künstler — und diesmal gilt es das persönlich Durchlebte, im Ringen Durchformte — den auflösenden Tendenzen des Impressionismus entgegenzutreten als empfindsames Kind des neuen Jahrhunderts durch die aus innerer Unbefriedigtheit erfolgende Wandlung seiner suchenden Kunst zu einer höheren bildnerischen Synthese, die aus

Digitized by Google

der Reinheit und Beseelung der künstlerisch-anschaulichen Form resultiert, und zu einem Ausdruck, der wenn nötig durch die abstrakte Erscheinung des Geformten und aus starkem Willen zur Größe Gewordenen gewonnen wird. Unter diesen Voraussetzungen stand und steht aber der Weg zur monumentalen Kunst offen, der Weg zum großen Stil. Durch die Negation der impressionistischen Idee arbeitet Hoetger gegen Rodin und über dessen Prinzip hinaus. So haben wir drei bedeutsame plastische Prinzipien der Moderne ersetzt durch ihre Hauptträger: Hildebrand, Rodin und Hoetger, der nunmehr als der berufenste Repräsentant unseres Zeitalters imstande ist, der Forderung seiner stark entwicklungsfähigen Triebe Nachdruck zu verleihen: Was nur für das Auge geschaffen ist, kann vor uns nicht mehr bestehen. Ewige Werte gießt Hoetger seinen Gestalten ein, Werte, die in den urältesten Epochen schon als gesteigerter Ausdruck der Kulturen sich zeigten und als übersinnliche Symbole, als einzig Bestehendes das wogende Leben in ihren Bann brachten. Das Verhältnis zu allem Großen der Vergangenheit läßt den Künstler heute zeitlich unabhängig erscheinen und gibt ihm gleichzeitig freie Hand bei seinem stilbildnerischen Schaffen für die Zukunft, für das Reich des Ideals der reinen künstlerischen, ja bisweilen hieratischen Form. Kommen wir auf die Werke des Meisters selbst zu sprechen, soweit sie uns bis jetzt zugänglich geworden sind, so kennzeichnet jedes unter ihnen gereifte Einfachheit, Strenge, Zucht und herbe Wahrhaftigkeit; glänzend gelöst sind die Probleme des Bewegungs- und Silhouettenzusammenschlusses. Der große Zug von Geschlossenheit, der durch Hoetgers Plastiken geht, und seien sie auch kleinsten Formates, gibt ihm ob seiner Auffassung und Durchführung (auch nach der technischen Seite hin) die Möglichkeit, eine so bedeutsame Sonderstellung unter den mitlebenden Plastikern einzunehmen.

Mit diesen Gedanken mögen wir das Werk über Bernhard Hoetger betrachten, dessen Erscheinen als Zusammenfassung des gesamten künstlerischen Opus des Meisters in wohlabgewogener Auswahl und Folge beim gegenwärtigen Zeitpunkte und nach Vollendung der vorbereitenden Periode seines Schaffens ebenso notwendig als begrüßenswert erscheint; dies ist nun auch durch die vorliegende große Ausgabe auf eine der behandelten meisterlichen Kunst adäquate Weise geschehen. Georg Biermann hat in der tiefgehenden Einleitung zu dem Ganzen das Problem Hoetger in Worte gefaßt, es klarzulegen versucht an der Einheit vom Künstler und Menschen. Hoetgers künstlerische Weltanschauung ist hier einmal als Einzelerscheinung genommen; um aber zu ihr zu gelangen, entwickelt der Verfasser die Motive nach der soziologischen Seite hin wie auch an der Hand der weltanschaulichen Ideen, welche die einzelnen großen Epochen geleitet haben, und er steckt demgemäß die der jeweiligen Kunstgattung zustehenden Grenzen. Mit feinem psychologischem Verständnis weist er die innere Notwendigkeit des Zuges in der Moderne zum Primitiven wie auch seelisch Gehaltvollen nach. Eine der Persönlichkeiten, die fraglos bald und konsequent innerhalb unseres großzügigen, gewaltig ringenden Kulturganzen zu der ihm eigenen künstlerischen Anschauungs- und Gestaltungsweise gelangt ist, bleibt eben Bernhard Hoetger, dessen gravitierender Person auch bei dem vorliegenden Werke über ihn durch die vielen übersichtlich geordneten Tafeln das Hauptwort zu sagen vorbehalten worden ist. Das ist ein feiner Zug an dem prächtigen Werke, dessen zahlreiche Lichtdrucke in trefflichen Aufnahmen uns den Weg des Meisters bis zu seiner neuesten, größten Schöpfung, dem Platanenhain in Darmstadt, verfolgen lassen. Eine helle Freude aber mögen die gleißenden Farbdrucke nach Hoetgerschen Majoliken oder gar die subtilen Faksimilewiedergaben farbiger Zeichnungen des Künstlers erwecken. Sie verleihen dem Werke, das den Künstler, den Herausgeber und nicht zuletzt den Verlag ehrt, besonderen Wert.

Oscar Gehrig.

LOUIS RÉAU, St. Petersburg. (Aus der Sammlung „Les Villes d'art célèbres".) 8°. Mit 150 Gravuren. Paris 1913, H. Laurens, Editeur. Broch. Fr. 4.—, geb. Fr. 5.—.

Noch schärfer als bei andern „berühmten Kunststätten" ist in Petersburg zwischen dem Eigenbesitz der Stadt und den Sammlungen fremder Güter zu unterscheiden, die oft durch Zufall hier zusammengekommen sind. Die Kunstschätze der Eremitage — für die Gemäldesammlung durch einige private, nicht immer leicht zugängliche Galerien ergänzt — machen die russische Hauptstadt wirklich zu einem Brennpunkt künstlerischen Erlebens. Dem wird die kurze Monographie Réaus durchaus gerecht, die vielleicht den besten Führer für abendländische Besucher bieten kann. Die Eremitage nimmt mit Recht den größten Raum in dem den Sammlungen gewidmeten Abschnitt ein, der mit der Schilderung der skythischen Altertümer wirkungsvoll einsetzt, in denen eine sonst nirgends vertretene Äußerung hellenistischer

Digitized by Google

Kultur überreich dargestellt wird. Die Meisterwerke der Gemäldesammlung sind knapp und treffend geschildert. Auch die andern Sammlungen, vor allem das interessante Alexandermuseum für russische Kunst sind ausreichend berücksichtigt, mit Ausnahme des kunstgewerblichen Museums des verstorbenen Barons Stieglitz, dessen Schätze an orientalischen Kunstwerken den meisten Besuchern kaum so vertraut sein werden, daß ein ins einzelne gehender Hinweis überflüssig wäre. Bei dem umfangreichern Teil der Monographie, der den Baudenkmälern gewidmet ist, spürt man dagegen eine gewisse Verlegenheit, da es der höfliche Franzose doch nicht über sich bringt, mit der maßlosen Überschätzung aufzuräumen, die durch Berichte von Russen und fremden Dilettanten verbreitet worden ist. Daß den Bauherren Petersburgs von jeher die monumentale Baugesinnung völlig fehlte, daß sie nur trachteten, ein riesenhaftes Theaterwerk aufzustellen, das konnte dem sachkundigen Kritiker nicht entgehen. Daß man immer wieder Fremde berufen mußte und nur selten solche von gutem Range erhielt, um die Kirchen und Paläste zu bauen, die weder Abendland sind noch Rußland, das sagt auch Réau deutlich genug. Daß er dabei den französischen Anteil fast zu sehr hervorhebt, ist begreiflich. Aber die gründliche Kritik, die immer noch fehlt — und die auch einem Russen, Sacharow, einen verdienten Ehrenplatz schaffen würde — gibt das Werk leider nicht.

Als Vorbereitung und Führer für Reisende wird es sehr brauchbar sein, für die Kunstwissenschaft bedeutet es kaum einen Gewinn.

Hector G. Preconi.

V. CURT HABICHT, Die gotische Kunst der Stadt Hannover. Ein Beitrag zur niedersächsisch. Kunstgeschichte. Hannoversche Geschichtsblätter, Jahrgang 1913, 4. Heft, p. 233—285.

Die Unterbringung der verdienstvollen Arbeit in den kunsthistorischen Kreisen wohl wenig zugänglichen Hannoverschen Geschichtsblättern gebietet ein näheres Eingehen auf die Untersuchungen des Autors, die gerade für das zu Unrecht stiefmütterlich behandelte Gebiet der niedersächsischen Kunst als bahnbrechend anzusprechen sind.

Seit Mithoffs in den siebziger Jahren erschienenen Publikationen, die für ihre Zeit allerdings staunenswerte Leistungen darstellen, hat sich eigentlich niemand mehr an das niedersächsische, speziell hannoversche Gebiet herangewagt.

Es ist nun ein unbestreitbares und dankenswertes Verdienst des Verfassers, einmal über Mithoffs Methode hinausgehend den Versuch einer Darstellung der mittelalterlichen Kunst einer niedersächsischen Stadt wenigstens — nämlich Hannovers — unternommen zu haben. Der Wert der Arbeit liegt dabei in der Berücksichtigung aller in Betracht kommender Entwicklungslinien und Möglichkeiten. Da alle Vorarbeiten fehlen, ist des Verfassers Sichbeschränken auf Mutmaßungen in einzelnen Fällen berechtigt und anzuerkennen.

Trotzdem bietet die sorgsame und mühevolle Arbeit des Positiven genug. Hierzu rechnet vor allem der Hinweis auf das Bestehen einer Hildesheimer Schule, für die Habicht bez. der Malerei wenigstens im Rahmen dieser Zeitschrift schon Gründe geltend gemacht hat.

Sehr angenehm berührt ferner das intensive Eingehen auf das archivalische Material. Die Arbeit bringt nach einer Einleitung zunächst ein Verzeichnis sämtlicher um 1300 bis um 1500 in Hannover tätigen Künstler auf Grund eingehender eigener Archivstudien.

Die Monumentalplastiken — Statuen am Westportal der Marktkirche — werden mit Recht mit gleichzeitigen etwa 1420 entstandenen Hildesheimer Arbeiten in Beziehung gesetzt. Die Grabdenkmäler werden in einem weiteren Kapitel unter Berücksichtigung einer hannoverschen, mit Zeichnungen versehenen Chronik von Redecker (um 1750 tätig) behandelt. Der Rathausfries von etwa 1455 wird mit guten Gründen einem „hans teygeler" zugeschrieben und sehr fein mit dem Predellenschmuck der niedersächsischen Altäre in Verbindung gebracht.

Es folgt ein Kapitel über die Siegel, für deren Anfertigung Habicht namentlich westfälische Siegelstampfenschneider heranziehen möchte, ein lehrreicher Abschnitt über die Bronzearbeiten, ein längeres Kapitel über Altar- und Holzplastiken, das den mit Hildesheim zusammenhängenden Altar des ehemaligen Minioritenklosters und den Raphon zum mindesten sehr nahe stehenden der Marktkirche zum Gegenstande hat. Daran schließen sich Darstellungen der Malerei, der Glasfenster und des Kunstgewerbes an.

Die Abhandlung verdient weiteste Beachtung nicht allein der zutage geförderten Tatsachen, sondern der Fülle von Problemen wegen, deren baldige Inangriffnahme der Verfasser mit Recht als dringend notwendig hinstellt.

G. Biermann.

Digitized by Google

RUNDSCHAU

DER CICERONE.

V., Heft 23:

BURKHARD MEIER, Joh. Christoph Rincklake. (6 Abb.)

AUGUST STOEHR, Noch einmal Hanauer und Frankfurter Fayencen.

Aufruf zur Beschickung der Ausstellung deutscher Kunst 1650—1800, Darmstadt 1914.

Heft 24:

V. C. HABICHT, Die Meisterzeichnungen Bremer Möbeltischler im Besitze des Gewerbemuseums zu Bremen. (9 Abb.)

KUNST UND KÜNSTLER.

XII., Heft 3:

GUSTAV PAULI, Dürers Landschaftszeichnungen. (1 farb. Tafel, 5 Abb.)

HANS MACKOWSKY, Friedhofskunst in Alt-Berlin. (18 Abb.)

EMIL WALDMANN, „Unbekannte", sogenannte und apokryphe Bilder von Leibl. II. (12 Abb.)

LUDWIG SCHNORR VON CAROLSFELD, Die Jubiläumsausstellung der kgl. Porzellanmanufaktur zu Berlin. (6 Abb.)

HANS VON ANKWITZ, Zwei unbekannte Bildnisse von Waldmüller. (2 Abb.)

HERMANN UHDE-BERNAYS, Thomas Couture. (2 Abb.)

KUNST UND HANDWERK.

XVII., Heft 2:

A. HEILMEYER, Dekorative Kunst von Julius Diez und ihre Beziehungen zu Architektur und Kunstgewerbe. (14 Abb.)

E. W. BAULE, Julius Diez und seine Monumentalmalereien in Hannover.

G. VON PECHMANN, Gewerbeförderung u. Frauenbildung.

DIE KUNSTWELT.

III., Heft 4:

MAX WAGENFÜHR, Die neuzeitliche Baukunst. (2 Tafeln, 24 Abb.)

B. HAENDCKE, Die Aktkunst in der deutschen Malerei und Plastik während des 19. Jahrhunderts.

KARL ZIEGLER, Vier Ölgemälde.

Porzellanfiguren von Hermann Hubatsch. (1 Tafel, 4 Abb.)

Figürliche Darstellungen in geschmiedeten Gittern. (8 Abb.)

Heft 5:

A. GIESECKE, Die deutschen Künstler der Renaissance. Die Grundlagen und Richtungen ihres Schaffens. (1 Tafel, 22 Abb.)

ALBIN EGGER-LIENZ, Die neuesten Kunstrichtungen.

DEKORATIVE KUNST.

XVII., Heft 3:

E. HAENEL, Ein städtischer Wohnsitz der Gegenwart von Architekt Hans Sandig-Dresden. (1 farb., 2 schwarze Tafeln, 14 Abb.)

JOH. SCHINNERER, Moderne Illustrationskunst. (69 Abb.)

L. D., Kind und Kunst in Frankreich. (18 Abb.)

DIE KUNST FÜR ALLE.

XXIX., Heft 7:

ALEXANDER HEILMEYER, Von Münchner Plastik (Schluß). (2 Tafeln, 20 Abb.)

M. K. ROHE, Zur Umhängung in der Münchner Neuen Pinakothek.

LEOPOLD WEBER, Erinnerungen an Albert Welti. (11 Abb.)

ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

Neue Folge, XXV., Heft 3:

E. P. RIESENFELD, Cavaceppis Büste Friedrichs des Großen. (3 Abb.)

CURT GLASER, Edvard Munchs Wandgemälde für die Universität in Christiania. (20 Abb.)

AUGUST L. MAYER, Die Ausstellung älterer spanischer Meister in den Grafton Galleries zu London. (12 Abb.)

EMIL WALDMANN, Die Farbenkomposition in Raffaels Stanzenfresken.

AMTLICHE BERICHTE AUS DEN KGL. KUNSTSAMMLUNGEN.

Monatlich erscheinendes Beiblatt zum Jahrbuch der kgl. preußischen Kunstsammlungen.

XXXV., Heft 3:

ROBERT ZAHN, Die Sammlung Friedrich Ludwig von Gans im Antiquarium. (45 Abb.)

KUNSTGEWERBEBLATT.

XXV., Heft 1:

KONRAD WEINMAYER, Die kgl. bayrischen Fachschulen. (13 Abb.)

BRUNO RAUECKER, Die Bedeutung des Kunstgewerbes für den Gang und Aufbau des deutschen Handels.

ZEITSCHRIFT FÜR CHRISTL. KUNST.

XXVI., Heft 8:

B. HANFTMANN, Wiederaufbau der ehemaligen Abteikirche St. Peter ob Erfurt? Eine Prinzipienfrage in der Denkmalpflege. (4 Abb.)

JOS. CLAUSS, Zur Baugeschichte der Kirche von Kaysersberg im Elsaß. (1 Abb.)

MÜNDELEIN, Die sogenannte Apsis Meinwerks in der Busdorfkirche zu Paderborn. (6 Abb.)

Digitized by Google

DEUTSCHE MONATSHEFTE.

XIII., Heft 12:

PAUL FERDINAND SCHMIDT, Jakob Nußbaum. (5 Tafeln, 4 Abb.)

JOACHIM BENN, Das Kölner Museum für ostasiatische Kunst. (14 Abb.)

DEUTSCHE KUNST U. DEKORATION.

XVII., Heft 3:

WILHELM MICHEL, Internationale Kunstausstellung München 1913. II. Schweden, Dänemark, Frankreich, Belgien, Holland, Spanien. (4 Tafeln, 22 Abb.)

EWALD BENDER, Was bietet Berlin dem werdenden Künstler?

WILHELM MICHEL, Frankreich und unser Kunstgewerbe.

RICHARD BRAUNGART, Vom Bild als Wandschmuck.

J. A. BERINGER, Ludwig Schmid-Reutte (1863 bis 1909). (2 Abb.)

ROBERT BREUER, Ein moderner Industriebau: Bahlsens Keksfabrik. (1 Tafel. 8 Abb.)

GOTTFRIED HINKEL, Neue Räume der Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk. (2 Tafeln, 13 Abb.)

WALTER GEORGI, Vom ersten deutschen Herbstsalon.

W. C. BEHRENDT, Beleuchtungskörper und Kunstgeräte von Richard L. F. Schulz-Berlin. (1 Tafel, 24 Abb.)

ANZEIGER FÜR SCHWEIZERISCHE ALTERTUMSKUNDE.

Amtl. Organ des schweizerischen Landesmuseums, des Verbandes der schweizerischen Altertumsmuseen und der schweizerischen Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler. Herausgegeben von der Direktion des schweizerischen Landesmuseums in Zürich.

Neue Folge, XV., Heft 3:

W. DEONNA, Bronze figurés antiques du Musée de Berne (fin). (35 Abb.)

H. LEHMANN, Die Glasmalerei in Bern am Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts. (Fortsetzung). (6 Tafeln, 9 Abb.)

THE BURLINGTON MAGAZINE.

Dezemberheft 1913:

A. DE BERUETE Y MORET, A. Hitherto Unknown Velazquez. (1 Tafel.)

Es handelt sich um die „Köchin" aus der Sammlung des Mr. Otto Beit, die momentan in der Ausstellung altspanischer Meister in London zu sehen ist. Der Verfasser weist sie den ersten Künstlerjahren des Meisters zu, ehe er sein zwanzigstes Jahr vollendet hatte. Sie und ein auf derselben Ausstellung befindliches anderes Werk „Zwei junge Leute beim Mahl" sind offenbar seine ersten Werke, soweit sie bisher bekannt geworden sind.

ALICE BAIRD, La Colonna Santa. (1 Tafel mit 5 Abbildungen.)

Die Abhandlung soll die Aufmerksamkeit auf eine jüngst aufgefundene Säule derselben Art wie die Colonna Santa im Petersdome, die der Sage nach aus dem Tempel Salomonis stammt, lenken und dartun, daß diese eigentümliche Art Säule sicher schon in frühchristlicher Zeit in Gebrauch war.

MORTON BERNATH, The Prayer-Book of a Saint. (1 Tafel mit 3 Abbildungen.)

Sucht nachzuweisen, daß ein Stundenbüchlein, das früher der berühmten Kollektion von Lanna angehörte und aus dem Franziskanerkloster zu Apt in der Provence stammt, in Avignon entstanden ist und für die heilige Delphine, Frau des heiligen Elzearius, Grafen von Ariano (heilig gesprochen 1372), angefertigt worden sein muß.

ARTHUR M. HIND, Giovanni Battista Piranesi: Some Further Notes and a List of His Works. — I. (1 Tafel.)

W. R. LETHABY, Byzantine Silks in London Museums. — I. (1 Tafel mit 3 Abbildungen und zahlreichen Textillustrationen.)

Die bisherige Annahme, daß gewisse byzantinische Seidengewebe von mysteriöser Schönheit von Persien her beeinflußt oder gar in Persien selber hergestellt worden seien, soll hinfällig gemacht werden.

AYMER VALLANCE, Early Furniture. — XIII. (1 Tafel mit 3 Abbildungen.)

FRANCIS STEWART KERSHAW, The Inscribed Vase of the Dana Collection. (1 Tafel mit 3 Abbildungen.)

Die jetzt im Bostoner Fine Arts Museum befindliche Vase, um die es sich handelt, trägt eine Inschrift, die die Vase in das Jahr 133 v. Chr. zu verweisen schien. Der Verfasser weist nun nach, daß diese Inschrift eine spätere Zutat ist, ja, daß deren Urheber vielleicht noch unter den Lebenden weilt, und daß damit alle Deduktionen aus diesem Datum hinfällig werden.

K. A. C. CRESWELL, The Origin of the Persian Double Dome (mit einigen Textillustrat.) (Schluß).

Fortsetzung aus der vorigen Nummer. Es wird gezeigt, daß offenbar Timur den Doppeldom in Damaskus kennen lernte und ihn wiederholen ließ, und daß von dann an Moscheen in Persien mit Doppeldomen gebaut worden seien. Nebenbei bemerkt der Verfasser, daß die äußeren Doppeldome aus Holz des St. Markusdomes in Venedig vielleicht auch von der Moschee zu Damaskus beeinflußt worden seien, da sie erst im 13. Jahrhundert hinzugefügt wurden, gerade als der Handelsverkehr zwischen Venedig und Damaskus ein sehr lebhafter war.

Sir CLAUDE PHILLIPS, Some Portraits by Cariani. (2 Tafeln mit 4 Abbildungen.)

Von dem Bildnis zweier junger Männer im Louvre ausgehend weist der Verfasser nicht bloß Nr. 188 des Kaiser-Friedrich-Museums Cariani zu, wie das der Katalog des Museums tut, sondern auch eine im gleichen Museum befindliche Version

Digitized by Google

des Louvrebildes, die im Museumskatalog als „Schule des Giovanni Bellini" bezeichnet wird.

EDWARD SPEYER, The Philharmonic Society's Bust of Beethoven. (2 Tafeln mit mehreren Abbildungen.)

Behandelt die im Besitz der Society befindliche Gipsbüste Beethovens von Johann Schaller.

EGERTON BECK, Ecclesiological Notes on a Catalogue of Spanish Old Masters.

Art in France. Reviews. Notes. Dutch and Spanish Periodicals. Publications Received.

DIE GALERIEN EUROPAS.

VIII., Heft 11:

Pieter Brueghel d. Ä., Der Tanz um den Galgen; Darmstadt, Großh. Landesmuseum . . . . . .

Antwerpener Maler, Bildnis eines Knaben; Darmstadt, Großh. Landesmuseum . . . . . .

Adrian Brouwer, Der Offizier; Darmstadt, Großh. Landesmuseum . . . . . .

Jan Porcellis, Am Strande; Darmstadt, Großh. Landesmuseum . . . . . .

Rembrandt van Rijn, Christus am Marterpfahl; Darmstadt, Großh. Landesmuseum . . . . . .

} Text von Friedrich Back.

REVUE DE L'ART CHRETIEN.

Nr. 5:

LOUISE LEFRANCOIS-PILLION, Nouvelles études sur les portails du transept à la cathédrale de Rouen. I. (1 Tafel, 14 Abb.)

PAUL DURRIEU, Les Heures du maréchal de Boucicaut du musée Jacquemart-André. III. (6 Abb.)

JOS. CASIER, L'Art ancien dans les Flandres à l'Exposition universelle et industrielle de Gand. I. (9 Abb.)

MÉLANGES:

A. AURIOL, Le lustre gothique de l'église de Milhars (Tharn). (1 Abb.)

CHRONIQUE:

France. — Belgique. (1 Abb.)

BIBLIOGRAPHIE.

L'ART DÉCORATIF.

Nr. 194/195:

PAUL MILLIET, Claude Mellun (1598—1688).

MAURICE FACY, La dentelle et la broderie bretonne.

ANDRÉ SALMON, Marie Laurencin.

ART ET DÉCORATION.

Oktober/November 1913:

LÉON DESHAIRS, L'Exposition d'Architecture de Leipzig.

ANDRÉ SALMON, Rembrand Bugatti.

GUSTAVE GEFFROY, Mathurin Méheut.

MUSEUM.

III., Heft 6:

Concurso de arquitectura. (20 Abb.)

Projekte katalanischer Architekten.

A. PÉREZ CABRERO, Arqueologia ebusitana. (Taf., 63 Abb.

Iberische Funde von der Insel Ibiza.

J. CADRA, La vida artistica. (8 Abb.)

EMPORIUM.

XXXVIII., Dezember 1913:

VITTORIO PICA, Plinio Nomellini. (24 Abb.)

UGO NEBBIA, Sul morimento pittorico contemporaneo. (32 Abb.)

A. ZIVERI, Imagini ornamentali dei tessuti animali. (15 Abb.)

APOLLON.

Heft 7:

N. RADLOW, Moderne russische Graphik. (24 Abb., 1 Tafel.)

Reproduktionen von Werken von A. E. Jakowlew, D. N. Kardowsky, W. J. Schuchajew, W. N. Maßjutin, P. A. Schillingowsky, O. L. Charlemagne, N. P. Uljanow, A. Jakimtschenko, Eugen Zak, K. A. Somow, K. S. Petrow-Wodkin.

Heft 8:

A. LEWINSSON, Alexander Terentjewitsch Matwejew. (1 Tafel, 17 Abb.)

Russischer Bildhauer, geb. 1878 in Saratow.

A. ROSTISLAWOW, Alexander Feodorowitsch Hausch. (1 farb. Tafel, 15 Abb.)

Russischer Landschaftsmaler.

Heft 9:

M. WOLOSCHIN, Martiros S. Ssarjan. (13 Abb., 2 farb. Tafeln.)

Russischer Maler armenischer Herkunft, geboren 1880 in Nachitschewan.

N. RADLOW, Die Skulpturen Konenkows. (4 Abb.)

Neue Bildhauerarbeiten K.s, unter dem Einfluß griechischer Skulptur entstanden.

D. KUROSCHEW, Ein Künstler der Regenbogen und Küsse — K. A. Somow. (11 Abb., 1 Tafel.)

W. DMITRJEW, K. A. Somow; Versuch einer kunsthistorischen Betrachtung.

STARYJE GODY.

Juli-September:

A. MIRONOFF, L'authencité des portraits du Tsar Michel. (15 Abb.)

Das einzige Bildnis des ersten Zaren der Romanowdynastie, das als ursprünglich nach der Natur gezeichnet auf Authenzität Anspruch machen kann, ist der Kupferstich aus d. Reisebeschreibung des Olearius 1647.

P. MOURATOFF, La peinture d'icones sous le premier Tsar de la Maison Romanoff. (16 Abb.)

Digitized by Google

A. T., Matériaux pour servir à l'histoire des collections impériales. (16 Abb.)

Geschichte der Entstehung der Kopien der Loggien Raphaels in der Petersburger Eremitage, die von dem Mengsschüler Chr. Unterberger ausgeführt wurden. — Beziehungen Katharinas II. zu Chodowiecki. — Die beiden Gemälde Reynolds: „Herkules erwürgt die Schlangen" und „Enthaltsamkeit Scipios", die hier zum erstenmal reproduziert sind. — Beziehungen Katharinas II. zu dem Maler und Architekten Charles-Louis Clérisseau.

Baron N. WRANGELL, L'Empereur Nicolas I. et les Arts. (28 Abb.)

Einerseits barbarische Vernichtung einer ganzen Reihe von Kunstwerken aus politischen Gründen, andererseits großes Interesse für den Bau der Eremitage durch L. von Klentze, dessen Entwürfe für die innere Ausstattung der Galerie reproduziert sind. Verzeichnis der 1854 veranstalteten Auktion von 1219 Bildern aus der Eremitage, die einen Reinertrag von etwa 16000 Rubel (!) ergab.

W. LOUKOMSKY, Lettres d'investiture du XVII. et du XVIII. siècles. (8 Abb.)

Die Dekorierung solcher Urkunden ist oft von großem künstlerischen Reiz.

ALEX BENOIS und N. LANCERAY, Les palais élevés par Nicolas I. (41 Abb.)

In erster Reihe Bauten von A. Stakenschneider, N. L. Benois, A. P. Brüllow, Menelas, Gornostajew, Charlemagne sowie Leo v. Klentze und A. Schinkel.

S. JAREMITSCH, Un portrait du Tsar Ivan. (1 Abb.)

Bildnis des Zaren Iwan Alexejewitsch, Bruder Peter des Großen, das als Wandmalerei in der Lawra zu Kiew existierte und Ende des 19. Jahrhunderts vernichtet wurde.

D. ROCHE, Les portraits de l'Impératrice Elisabeth par Moreau le jeune. (2 Abb.)

Porträtzeichnung M.s im Cabinet des Estampes, Paris.

P. STOLPIANSKY, Le monument de Pierre le Grand par Rastrelli. (2 Abb.)

Geschichte des Denkmals, das jetzt vor der Ingenieurakademie St. Petersburgs aufgestellt ist.

B. N. W., Un nouveau portrait de l'Impératrice Catherine par Falconet. (1 Abb.)

Terrakottastatue mit Medaillon der Zarin im Musée Jacquemart-André, Paris.

Oktober:

A. POLOVTSOFF, Notes sur l'art muselman d'après les collections du Musée du Baron Stieglitz à St. Petersbourg. (14 Abb., 2 farb. Tafeln.)

In erster Reihe Erzeugnisse persischer Kunst im genannten Museum.

W. SÉRÉDA, La „Madone Benois" de Leonardo da Vinci. (6 Abb.)

P. STOLPIANSKY, Le vieux Pétersbourg; la vente d'objets d'art au XVIII. siècle. (1 Abb.)

A. T., Un paysage de Gerrit van Hees au palais d'Hiver. (1 Abb.)

Verfasser vervollständigt das Verzeichnis der Werke dieses Künstlers, das Bredius vor kurzem in „Oud Holland" veröffentlichte, durch eine prächtige Landschaft des Meisters, die sich in den Lagerräumen des Winterpalais in Petersburg befand. Das Gemälde gehörte zu den Sammlungen Katharinas II. und figuriert im handschriftlichen, vom Grafen Münich verfaßten Katalog der letzteren.

Digitized by Google

NEUE BÜCHER

SCHRÖDER, Zum Diskobol des Myron. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft 105.) Verlag J. H. Ed. Heitz, Straßburg. Preis M. 5.—.

KAUFMANN, Handbuch der christlichen Archäologie. 2. Aufl. Verlag Ferd. Schöningh, Paderborn. Preis M. 15.—.

LÜBKE-HAUPT, Geschichte der Renaissance in Deutschland. 3. Aufl., 2 Bde. Preis M. 44.—, geb. M. 50.—. Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Eßlingen a. N.

RICHARD KONWIARZ, Alt-Schlesien. Architektur, Raumkunst, Kunstgewerbe. Mit 470 Abb. Preis M. 30.—. Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart.

KARL VOLL, Frankreichs klassische Zeichner im 19. Jahrhundert. Holbein-Verlag, München.

KARL HAGEMEISTER, Karl Schuch, Leben und Werke. Mit 60 Abb. Preis M. 7.50, geb. M 9.—. Verlag Bruno Cassirer, Berlin.

FIERENS-GEVAERT, La peinture au Musée Ancien de Bruxelles. Mit 174 Abb. Verlag G. van Oest & Cie., Brüssel.

EUGÈNE BACHA, Les très belles miniatures de la Bibliothèque Royale de Belgique. Verlag G. van Oest & Cie., Brüssel.

PIÈRRE-PAUL PLAN, Jacques Callot, Maitre-graveur (1593—1635). Verlag G. van Oest & Cie., Brüssel.

Album de l'art ancien au pays de Liège. 3 Bde. Verlag G. van Oest & Cie., Brüssel.

MAX RAPHAEL, Von Monet zu Picasso. Grundzüge einer Ästhetik und Entwicklung der modernen Malerei. Mit 32 Abb. Delphin-Verlag, München.

MAX SAUERLANDT, Halle a. S. (Aus der Sammlung „Stätten der Kultur".) Mit 93 Abb. Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

GEORG BIERMANN, Bernhard Hoetger, der Künstler und sein Werk. Verlag Neue Kunst, Hans Goltz, München.

HERMANN UHDE-BERNAYS, Carl Spitzweg, des Meisters Leben und Werke, seine Bedeutung in der Geschichte der Münchner Kunst. 2. vermehrte Auflage. Delphin-Verlag, München.

RICHARD HAMANN, Die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert. Mit 257 Abb. Preis geb. M. 6.—. Verlag B. G. Teubner, Leipzig.

ERNST ZIMMERMANN, Chinesisches Porzellan, seine Geschichte, Kunst und Technik. 2 Bde. Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

BERNHARD PATZAK, Die Renaissance- und Barockvilla in Italien. Bd. II: Palast und Villa in Toskana, Versuch einer Entwicklungsgeschichte. Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

AUGUST L. MAYER, Geschichte der spanischen Malerei. Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

ERNST SAUERMANN, Schleswig-Holsteinischer Kunstkalender 1914. Stiftungsverlag in Potsdam.

A. EHRENBERG, Die ästhetische Statik, ein Beitrag zur Lösung des Formproblems in der bildenden Kunst nebst einer Begriffsbestimmung des Naturalismus. Verlag Leonhard Simion Nachf., Berlin.

HEDWIG FECHHEIMER, Die Plastik der Ägypter. Mit 156 Abb. Verlag Bruno Cassirer, Berlin.

EMIL SCHAEFFER, Vor Bildern und Menschen der Renaissance. Verlag Julius Bard, Berlin.

Diesem Hefte liegen Prospekte der „Altertümer-Sammlung Mainz"; des Verlags G. B. Teubner in Leipzig und Berlin über „Stübel, Der Landschaftsmaler Johann Alexander Thiele und seine sächsischen Prospekte" und des Verlags Klinkhardt & Biermann, Leipzig über „Mayer, Spanische Malerei", bei. Wir empfehlen dieselben der gefl. Beachtung unserer Leser.

VII. Jahrgang, Heft I.

Herausgeber u. verantwortl. Redakteur Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Darmstadt, Heinrichstr. 51, Fernsprecher 2150. — Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretung der Redaktion in BERLIN: HANS FRIEDEBERGER, Berlin W. 15, Uhlandstr. 158. / In MÜNCHEN: Dr. ADOLF FEULNER, München, Baaderstr. 21. / In ÖSTERREICH: Dr. KURT RATHE, Wien I, Elisabethstr. 5I. / In ENGLAND: FRANK E. WASHBURN-FREUND, Gaddeshill Lodge, Eversley Hants. / In HOLLAND: Dr. RUDOLF BANGEL, Haag, Willem de Zwijgerlaan 9. / In FRANKREICH: Dr. OTTO GRAUTOFF, Paris, Quai Bourbon 11. / In der SCHWEIZ: Dr. JULES COULIN, Basel, Eulerstr. 65.

Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung der Monatshefte für Kunstwissenschaft: Klinkhardt & Biermann, Leipzig, Liebigstraße 2. Telephon 13467.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

Digitized by Google

ZUR KENNTNIS DER ANTWERPENER KLEINMEISTER DES FRÜHEN 16. JAHRHUNDERTS

Von FRED. C. WILLIS

Mit sechs Abbildungen auf drei Tafeln

Die Hemmnisse, die sich der Erforschung der flämischen Malerei nach 1500 entgegenstellen, sind genugsam bekannt. Von beiden Seiten sind die Stollen mächtig in den Berg vorgetrieben, der noch immer das Antwerpen des Quinten Metsys von dem des Peter Bruegel trennt; aber noch sind die Aussichten auf einen baldigen Durchstich gering und man muß froh sein, wenn es nur gelingt, ein wenig Schutt beiseite zu räumen. Den letzten großen Schritt vorwärts tat Hulin mit seiner Veröffentlichung über Goossen van der Weyden (Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen, XXXIV., 59f.), die nebenher eine Fülle von Material über das erste Jahrzehnt in Antwerpen gebracht hat. Sie erneuert die Hoffnung, daß es doch noch gelingen wird, den oder jenen „Meister mit dem ..." unter den Sphinxnamen der Liggeren wieder zu erkennen. Vor allem wird es gelten, das Werk solcher Künstler, von denen gesicherte Arbeiten erhalten sind, noch mehr wie bisher von Bildern zu säubern, die sich mit jenen nicht ohne weiteres in Einklang bringen lassen, bei aller Vorsicht im Hinblick auf die Werkstattgepflogenheiten und die Kollaboration.

Der scheue Gedanke an diese trägt wohl die Schuld daran, daß die Kleinarbeit im gedachten Sinne einem Meister solange ausgewichen ist, der ihrer besonders bedarf und sie recht wohl zu lohnen vermag: Joachim Patinir. Es ist nichts Neues, daß heute zahlreiche Bilder unter seinem Namen gehen, die nur eine geringe Berechtigung dazu besitzen, nicht nur im Handel, sondern in mehr als einer der größten europäischen Galerien. Der Versuch, an diese Fragen kritisch heranzugehen, soll an anderer Stelle gemacht werden; hier handelt es sich lediglich darum, eine bestimmte Gruppe von apokryphen Bildern, die als solche zum Teil schon erkannt sind, in einem neuen und, wie mir scheint, zwangloseren Zusammenhang einzuordnen.

Wir versuchen einmal rückwärts, von der Zeit Peter Bruegels aus, in die terra incognita vorzudringen. — Der Frage nach dem Ursprung der Kunst Bruegels ist zuletzt G. Glück nachgegangen (Peter Bruegels des Älteren Gemälde im kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien, Brüssel 1910) und dabei zu sehr wertvollen Ergebnissen gelangt. Was dort besonders über die Wasserfarbenmalerei jener Zeit gesagt ist, wird künftig bei allen einschlägigen Studien gut zu beachten sein. Glück erinnert nun bei der Wiener Kreuztragung Peter Bruegels von 1564 (Nr. 712) an ihren Vorläufer, das Louvrebild des Braunschweiger Monogrammisten (Nr. 2299, dort noch als Aertgen van Leyden), den er an anderer Stelle aus guten Gründen mit Jan van Amstel (Manders Jan den Hollander) identifiziert (Thieme, Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. I und IV). Dieser Jan stirbt um 1540, so daß wir also hier schon in den dreißiger Jahren bei dem gleichen religiösen Gegenstand jener starken Hereinziehung des Alltäglichen begegnen, für die Bruegel immer so recht als der Neuerer gegolten hat: ein direkter Einfluß wird aber durch die verwandtschaftlichen Beziehungen höchst wahrscheinlich: Pieter Coeck van Aelst, der Lehrer und Schwiegervater Bruegels, war Jan van Amstels Schwager (vergl. ebenda). Daß indessen auch andere den Gegenstand ähnlich faßten, zeigen die beiden Kreuztragungen des Langen Pier, von denen die eine im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum

Digitized by Google

(Nr. 726) 1552 datiert ist, also aus dem Ende seiner Antwerpener Zeit (vergl. J. Sievers, Pieter Aertsen, Leipzig 1908).

Wenn Glück nun vom Braunschweiger Monogrammisten sagt (Thieme, IV.): „Er ist der Wichtigste und wohl auch Älteste in einer Gruppe von Künstlern, zu der besonders auch Cornelis Metsys und Herri met de Bles gehören", so ist das, so allgemein gefaßt, gewiß richtig. Nicht aber dürfen wir, im besonderen Falle, seine Bilder im Louvre und in der Galerie Doria als die ältesten Beispiele dieser vielfigurigen kleinen Kreuztragungen in weiter Landschaft auffassen, die sich offenbar einer besonderen Beliebtheit erfreuten. Diese Bildgattung läßt sich vielmehr noch weiter zurückverfolgen; hierfür einige Beispiele.

Im Londoner Kunsthandel gab es diesen Sommer, als Patinir und aus Spanien kommend, eine kleine Kreuztragung (21 · 38 cm [Abb. 1]). Ich kenne sie nur aus der (guten) Photographie; aber sie weckte in mir sofort die Erinnerung an ein anderes Bildchen, das früher auch Patinir hieß, jetzt aber mit Recht einem Nachfolger zugeschrieben wird: die lustige kleine Paviaschlacht (Abb. 2) im Wiener Hofmuseum (Nr. 668 [die Photographie verdanke ich Herrn Dr. L. von Baldass]). Frimmel hat in den Kleinen Galeriestudien (II., 1894, S. 23, wo auch die schwächere Replik in Brüssel erwähnt wird) die historische Unmöglichkeit der alten Benennung erwiesen: Patinir ist Anfang Oktober 1524 bereits gestorben, die Schlacht wird am 24. Februar 1525 geschlagen. Es läßt sich aber auch noch ein stilkritischer Beweis führen.

Patinir hat zwar sicher selbst zum Teil recht handwerklich und erfindungsarm gearbeitet; das beweist das Zeugnis Dürers, das beweisen Bilder wie der signierte hl. Hieronymus in der Karlsruher Kunsthalle (Nr. 144). Sind aber solche ausgesprochene Anfängerleistungen noch nach 1520 denkbar, d. h. gleichzeitig mit so groß gesehenen Weltlandschaften wie der Antoniusversuchung im Prado und dem hl. Christoph im Escorial? Der Karlsruher Hieronymus ist das Werk eines Künstlers, der, wenn auch zaghaft und unbeholfen, den Versuch wagt, die Schranken der Tradition zu durchbrechen und der Natur neben dem heiligen Vorgang zu ihrem Recht zu verhelfen. Dem Maler der Paviaschlacht sind Weltlandschaften nichts Neues; er hat sie schlecht und recht gelernt, er kann sie nur nicht so gestalten wie sein Meister! Aber viel nach 1525 wird er auch nicht an diese Gelegenheitsarbeit gegangen sein, die ganz aussieht, wie ein spontanes Zeugnis der Siegesfreude im gutkaiserlichen Antwerpen, das, wie das ganze Land, nach der Gefangennahme Franz I. erleichtert aufatmete. (Im Mechelner Hofinventar der Statthalterin Margarethe von Österreich vom 24. April 1524 findet sich folgender Eintrag [Wiener Jahrbuch, III., zweiter Teil, S. CXVIII, Nr. 855(32)]: En la librairie; ung petit tableau figuré de certaine bataille ou il y a ung empereur sur ung cheval oussér, la ousse semée de fleur de liz sur asul. Hätte man diese Notiz auf unser Bild zu beziehen, was ich bezweifle, da die sehr auffällige Gefangennahme nicht erwähnt wird, so wäre natürlich eine andere Schlacht dargestellt, das Bild aber darum auch nur Werkstattarbeit.)

Mit diesem Exkurs möchte ich nur der Wahrscheinlichkeit näher kommen, daß die kleine Londoner Kreuztragung von demselben Mitglied der Werkstatt Patinirs, das die Paviaschlacht malte, zur annähernd selben Zeit geschaffen wurde; denn daß die beiden von einer Hand sind, dafür gibt es eine Reihe Belege. Der auf der Paviaschlacht durch den historischen Prospekt begründete schnurgerade Wassergraben, der das Bild von vorn links in der Diagonale durchschneidet, erscheint auch ohne diese Motivierung auf der Kreuztragung wieder, im Mittelgrund über der Hauptgruppe, ebenso hellblau mit flüchtig gezogenen Rändern, mit den gleichen

Digitized by Google

spärlichen Schilfbüscheln bestanden; und wo der Flußlauf im Hintergrund an einer Biegung verschwindet, tut er es hier wie dort mit einem gänzlich unperspektivischen Anlauf in die Höhe. Die Felsbildung, noch relativ natürlich gegen die phantastischen Leistungen der Joos van Cleef und Herri met de Bles, die Türme und Mauern korrespondieren nicht minder wie die bunten, bei aller Zierlichkeit breitgetupften Figürchen, wenn man der Gestalt der Ritter und Landsknechte nachgeht, die in der heiligen Szene unter die Turbanträger gemengt sind, oder bei den Pferdchen der Bildung des Halses und Kopfes.

In unmittelbarer Nähe dieser Kreuztragung wird eine andere, jedoch nicht von gleicher Hand, entstanden zu denken sein. Eine Federzeichnung (Abb. 3), aus einem Skizzenbuch des Berliner Kupferstichkabinetts (79 C 2), dessen Interpretation vielleicht auch noch einmal eine Reihe von Rätseln lösen helfen wird. Unter den Arbeiten verschiedener Hände und Qualität, die es enthält, fällt eine Gruppe von Federzeichnungen auf, die offenbar zusammengehört (fol. 31—37, 35 fehlt). Es sind Ansichten befestigter Städte mit orientalischen und gotisierenden Zentralbauten, wie sie im ganzen Metsys- und Patinir-Kreis vorkommen, der Vordergrund meist für die noch fehlende Staffage freigelassen, die auch im Mittelgrund nur flüchtig angedeutet wird. Nur das erste Blatt (fol. 31) ist ganz ausgeführt; es enthält die Kreuztragung. Die Anordnung im allgemeinen erinnert an das Londoner Bild: links oben auf dem Plateau Golgatha mit den Schächerkreuzen und Zuschauern, vorn der Hauptzug in lebhafter Bewegung von rechts nach links. Im einzelnen dagegen weicht das Blatt erheblich ab. Die Figuren haben nicht jenen Puppencharakter; sie sind größer, weniger durchmodelliert und ihresgleichen kann man auch sonst nachweisen. Im Wiener Hofmuseum hängt unter der Paviaschlacht eine nur wenig größere Tafel mit dem Martyrium der hl. Katharina (Nr. 665 [Abb. 4]), an Stil und Farbe ohne weiteres als ein Produkt des gleichen Ateliers wie diese erkennbar, aber im einzelnen doch wesentlich verschieden. Die Figuren, besonders wieder die Pferde, sind aber vollkommen wesensgleich mit denen auf der Federzeichnung; nur ist auf dieser der gleichmäßige Zug in einer Richtung bedeutend besser gelungen als das jähe Auseinanderstieben dort. Man möchte bedauern, daß der Entwurf nicht ausgeführt erhalten ist; selten finden sich auf Bildern dieser Zeit Figuren und Landschaft in so ungezwungener Einheit gefaßt. Sieht man die folgenden Blätter, so kann es nicht zweifelhaft sein, daß der Hauptzug, hier wohl von derselben Hand, erst zuletzt in die fertige Szenerie hineingesetzt wurde.

Solche angefangenen Blätter kommen in dieser Zeit nicht selten vor. Ich erwähne die als Patinir katalogisierte Einzelzeichnung des Berliner Kupferstichkabinetts (Abb. 5); auch da ist der Vordergrund leer, links oben aber auf der schon bekannten Felskuppe sieht man in winzigen Figürchen die Kreuzaufrichtung. Das Gleiche gilt von gewissen Blättern des Skizzenbuchs im Besitz von M. Paul Errera in Brüssel, das aus dem gleichen Kreise stammt wie das Berliner.

Endlich möchte ich derselben Hand im Hinblick auf die sehr starken Übereinstimmungen noch eine reizvolle kleine Kreuztragung zuweisen, die sich bisher in der Sammlung des Frhr. von Schacky in München befand (Abb. 6). Am auffallendsten ist die Ähnlichkeit wieder in den schmächtigen Figuren, ganz besonders den Reitern in Rückenansicht, die vorgebeugt mit eingestütztem Arm dasitzen, aber auch bei den mitlaufenden Kindern. Der Künstler bevorzugt wie auf der Federzeichnung als Repoussoir im Vordergrund statt des traditionellen zarten Alberetto einen knorrigen Eichbaum; die Zitadelle links hat Verwandtschaft mit den Bauten auf dem Berliner Einzelblatt, die Stadtmauer am Fluß wieder mit dem Londoner Bildchen;

Digitized by Google

das Gelände im allgemeinen ist aber weniger zerklüftet, der Golgathahügel nähert sich schon der flachen Form, die ihm später der Braunschweiger Monogrammist gibt.

Auch in den Mittelgründen größerer Weltlandschaften, die man der Qualität nach geneigt sein könnte, Patinir selbst zuzuschreiben, tauchen zuweilen Figuren vom Typus der geschilderten Gruppe auf, so auf der schönen Flucht nach Ägypten, die kürzlich durch den Münchener Kunsthandel in die Sammlung Thiem nach San Remo kam. Zu beachten ist dabei, daß auf diesen besseren Bildern, die mindestens unter den Augen des Lehrherrn entstanden, Züge reinen Genres, wie sie diese kleinen Werkstattbilder aufweisen, noch nicht vorkommen. Ihr unmittelbares Vorbild haben diese reisigen Haufen weniger, wie ich glaube, bei Metsys als bei Bosch, z. B. in den kleinen Beduinentrupps der Prado-Epiphanie.

Nur um die Häufigkeit des Gegenstandes in der Zeit zu betonen, führe ich noch eine kleine, anscheinend recht mäßige Tafel aus dem Pariser Kunsthandel an; ich kenne nur die Photographie, die ich Herrn Dr. A. L. Mayer verdanke. Auf einer Rasenbank des Vordergrundes sitzt Christus, in der Haltung einer Reminiszenz des Gossaertschen Ecce homo; hinter ihm, diesmal in der Mitte, Golgatha; links kommt der Leidenszug den Hügel herauf, wieder an dem verkrüppelten Eichbaum vorbei. Das Bild erreicht aber, wenn es auch gleichzeitig ist, keines der vorigen an Qualität.

Damit soll gewiß nicht gesagt werden, daß wir es überhaupt mit Meisterwerken zu tun haben. Es sind nette Kuriositäten, mit denen diese kleinen Geister gut handwerklich die Gedanken ausnützten, die größeren den Markt erobert hatten. Aber sie enthalten Ansätze, die bei Patinir selbst noch nicht entwickelt sind, und erlangen dadurch für die Beurteilung der Folgezeit eine bestimmende Bedeutung.

Kompositionell sind diese Kreuztragungen der Patinirwerkstatt an dem straffen Zusammenhalten der Menschenmassen in geschlossenen Gruppen erkenntlich, das am schärfsten in der Federzeichnung hervortritt, während von den späteren Künstlern alles mehr und mehr aufgelockert wird; bei Bruegel ist zuletzt die ganze Bildebene mit Menschen übersät, wobei natürlich die Hauptgruppe an Deutlichkeit verliert und verlieren soll. Hand in Hand damit geht, daß der Schauplatz geologisch immer weniger zerrissen, immer mehr zu einer einzigen sanften Wölbung wird; das Golgatha auf der steilen Kuppe ist verschwunden, es gibt keine Unklarheiten im Raume mehr, die mit solchen Mitteln vertuscht werden müßten. Die befestigte Stadt dagegen bleibt und verändert ihr Aussehen nur wenig.

Von Patinir haben diese Leute zunächst rein äußerlich das Breitformat; dann das räumliche Überwiegen der Landschaft über die figürliche Komposition, die von ihr nun ganz umschlossen wird, wie das die Arbeitsreihenfolge im Berliner Skizzenbuch so deutlich zeigt. Gerade bei den Kreuztragungen wird dieses Hinaustreten in die weite Natur klar, wenn man an die unmittelbar vorhergehenden und gleichzeitigen Darsteller des Gegenstandes zurückdenkt, die den Vorgang in einer der Bildrampe nahen Gruppe, meist im Durchgang des Tores bringen: Gerard David (die Tafeln der ehemaligen Sammlung R. Kann), Isenbrant (auf der obersten der kleinen Szenen, die die Madonna der sieben Schmerzen in Brügge umrahmen; hier steht der Zug zwar vor einer Landschaft, hat aber ausgesprochene Reliefwirkung), Holbein d. J. (das Karlsruher Bild von 1515), Dürer und Lucas van Leyden, die beide die Kreuztragung als ein rein figurales Problem auffassen, das auch bei Schongauer trotz des reichen Ausblicks dominiert. Von Patinir selbst kennen wir keine Kreuztragung. Der Gedanke liegt bei ihm nicht nahe; wenn ihn nicht, wie auf der Taufe Christi, ein Vorbild treibt, beschränkt er sich gern im Vordergrund auf

Digitized by Google

wenige Personen. Dagegen vererbt er den Werkstattgenossen eine Menge sachlicher und technischer Einzelheiten: Baumschlag („de boomen soo wat ghetippelt", wie van Mander sagt), Felsbildung, bestimmte Typen wie die Herde, den pflügenden Bauern, die sich aber, wenn man sie neben zweifellos eigenhändige Werke hält, doch deutlich unterscheiden. Die Nachfolger erreichen nie das, was Patinir an wahrhaft echter Landschaftsstimmung zu geben hatte, wenigstens in einer beschränkten Zahl von Werken (in erster Linie den jetzt im Prado und Escorial befindlichen), wo man sich immer wieder wundern muß, daß diesen so offensichtlich aneinandergeklebten Einzelskizzen eine so geschlossene Wirkung innewohnen kann! Vor allem aber, und das ist das Wichtigste: sie gehen in der Verwendung reiner Genremotive erheblich über ihn hinaus. Es ist für die ganze Zeit oft an das Vorbild der Prozessionen und Mysterienspiele erinnert worden; gerade bei unsern Kreuztragungen wird dieser Gedanke besonders rege. Einzelne bestimmte Typen mögen aus dieser Tradition herzuleiten sein, wie der Tubabläser, der auf dem Stich des Lambert Lombard — in dem eine verlorene Komposition des H. Bosch erhalten ist — und hier auf dem Bild der Sammlung Schacky erscheint. Und das Gefolge von Gaffern, die Buben, die auf die Bäume klettern und auf den Schultern der Alten reiten oder mit den kläffenden Kötern um die Wette laufen (dieses Motiv bringt allerdings auch schon der Stich von Schongauer), alles was so vernehmlich die Epoche von Aertsen und Bruegel ankündigt, das ist unmittelbar nach dem Leben geschaut. Der Mut, das darzustellen, der erste Anstoß kommt zwar doch wohl wieder von Bosch; aber was er geschaffen hat, erscheint hier um 1525 zum ersten Male seines mystischen Moralmantels entkleidet, als rein nur das, was seitdem mit dem Worte Genre bezeichnet wird.

Was bei alledem gänzlich verloren geht, ist die Tragik der Handlung. Das Zusammenbrechen Christi, das Stocken, das dadurch verursacht wird, die Episode der hl. Veronika, Motive, die bei allen Älteren im Mittelpunkt stehen, spielen keine Rolle; in eilender Hast rast der Zug dahin.

Mit der kontemplativen Kunst Gerard Davids, mit der tieferen, dramatischen Seite bei Metsys hat das nichts mehr zu tun. Es sind Werke einer Übergangszeit, die noch halb in den alten Formen steckt und eben im Begriffe steht, sie endgültig zu zerbrechen. Aber während die Zeitgenossen bald zögernd, bald blindlings dem unverstandenen Neuen, dem Romanismus, in die Arme liefen, da ist es diese kleine Schar, die in ehrenwerter Unbeholfenheit das hoch gehalten hat, was man ihr heute besonders anrechnen wird: das Nationale! Und darin sind sie die Vorläufer einer größeren Zeit geworden.

Digitized by Google

STUDIEN ZUM HOCHALTAR VON BLAUBEUREN

Von M. VOEGELEN

Mit zwölf Abbildungen auf vier Tafeln

Soviel auch über den Hochaltar von Blaubeuren geforscht und geschrieben wurde, sind doch Einzelheiten bis jetzt der Beachtung entgangen, die vielleicht zur Klärung der Frage nach der Zuweisung der Bilder an bestimmte Meister etwas beitragen.

Die Einheit des Gesamteindrucks, mit wenigen Ausnahmen, läßt darauf schließen, daß die Altartafeln gleichzeitig und an demselben Ort hergestellt wurden. Blau und rot als Hauptfarben der Gewänder sind sich überall sehr ähnlich, trotzdem offenbar nicht mit den gleichen Malmitteln gearbeitet wurde. Der Farbwert ist noch heute derselbe, während sich der Schmelz der Farbe bei den einzelnen Künstlern sehr verschieden erhalten hat; dies läßt sich hier gut beobachten, da der Altar als Ganzes an seinem Bestimmungsort geblieben ist und die Teile den gleichen Einflüssen ausgesetzt waren.

Manche Bilder könnten den Eindruck erwecken, daß sie von einem Künstler, nur aus verschiedenen Lebensperioden stammen. Das ist jedoch bei der kurzen Entstehungszeit unmöglich. So muß der geringste Stilunterschied bestimmen, eine andere Hand bei der Ausführung anzunehmen. Trotz bewundernswerter Anpassung und Unterordnung der verschiedenen Mitarbeiter in das Gesamtkunstwerk ist die Subjektivität im einzelnen doch groß. Dies läßt auf reife Gesellen schließen, von geringer Schülerarbeit ist verhältnismäßig wenig nachzuweisen. Es finden sich unter den Gemälden nur kleine Gruppen einheitlichen Stils.

Zeitbloms Mitarbeit und Schuleinfluß steht wohl außer Frage[1]), wenn man auch nicht annehmen kann, daß er den größeren Teil der Bilder eigenhändig gemacht hat; die andern Künstler suchen mehr oder weniger ihm gleich zu kommen. Es läßt sich dadurch leicht verstehen, daß bei einer derartigen gemeinsamen Arbeit die Gesellen unwillkürlich voneinander beeinflußt werden und die Gemälde Züge aufweisen, die sich in ihren späteren, unter anderen Verhältnissen entstandenen Werken nicht mehr finden. Auch wird die Bestimmung dadurch erschwert, daß die einzelnen Bilder offenbar vielfach nicht von einer Hand herrühren, sondern Teile, ganze Gestalten von Mitarbeitern eingefügt sind.

In der Oberamtsbeschreibung von Blaubeuren vom Jahre 1830 findet sich die Bemerkung: „Der Maler (des Altars) soll aber Stöcklen geheißen haben"; es wäre von großem Interesse herauszubringen, aus welchen Quellen diese früheste Angabe schöpft. Denn tatsächlich sind die Farben im ganzen mehr der Art Stockers entsprechend, als der zu jener Zeit viel feineren und helleren Malweise Zeitbloms.

Im Johanneszyklus sind die Stilmerkmale Zeitbloms am reinsten in den beiden ersten Tafeln der unteren Reihe zu erkennen: Johannes weist auf Christus und Taufe Christi, hier wird seine Urheberschaft allgemein anerkannt. Außer den charakteristischen Typen, der großzügigen Gewandbehandlung, den ruhigen, schlanken Gestalten, die ohne viel Bewegung in den Vordergrund gestellt sind, ist es die sichere Zeichnung, die für ihn spricht. Zum Vergleich mit den anderen Bildern kommen vor allem die Hände in Betracht. Wie fein sind sie hier gebildet, wie

(1) Die genauen Einzelheiten über Aufbau und Inhalt des Altars finden sich in: Baum, Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, Oberamt Blaubeuren, 1911, S. 36f. — Hier auch die Literaturangaben.

Digitized by Google

organisch aus den Gelenken herausgewachsen, selbst in schwierigen Stellungen (Taufe), sie fassen und tragen richtig.

Merkwürdig für Zeitblom sind die Spruchbänder, ebenso ist der große Landschaftshintergrund für ihn ungewöhnlich, doch weisen die Einzelheiten darin seine Merkmale auf. Wenn auch ausnahmsweise von besonderer Tiefe sind die schillernden Farben doch für ihn charakteristisch, Zeitblom liebt keine reinen Lokaltöne. Die Bilder fallen in eine Zeit, in welcher der Meister seinen Höhepunkt erreicht hatte, am nächsten sind sie mit den Darstellungen des Wengenaltars in Ulm und des Altars in Bingen verwandt. Der gedrungene Typus des Kilchberger Altars und die gezierten älteren Formen sind überwunden; nur Johannes erinnert noch an die frühere Art. Die Gestalten sind trotz aller Ruhe beseelt und zeigen noch nicht die Leere der späteren Bilder.

Zeitbloms Kunst ist am größten wenn er nur wenige, ruhige Gestalten gibt, sobald es sich um größere Gruppierungen oder bewegte Szenen handelt, versagt er. Das beweist die Beschneidung (viertes Bild, obere Reihe), die alle Einzelheiten seines Stils aufweist, aber zugleich durch ihre Schwächen seine Eigenart verrät. Er gewinnt trotz der Bank, die zum Hintergrund leitet und trotz der Kinder, die auf den Schultern der Männer sitzen, kein Verhältnis zu Höhe und Tiefe des Raums. Das Bild ist in seinen Grundzügen eine Wiederholung der gleichen Darstellung vom Wengenaltar in Ulm (Abb. 1 und 2). Alle Gestalten finden sich in Blaubeuren in der Umkehrung wieder. Die Köpfe im Blaubeurer Bild sind ausdrucksvoller, doch ist die Komposition durch Anhäufung der Gestalten wesentlich verschlechtert. Aber der Platz dieser Tafel in der Gesamtanordnung verlangte größere Gruppierung, da alle acht Bilder der Mittelflügel figurenreiche Szenen geben. Wenn auch die Gewänder nicht gleich sind, finden wir doch Zeitbloms charakteristisch schillernde Farben auf beiden Gemälden, in Blaubeuren ist die Ausführung feiner. Die Tafel des Wengenaltars dürfte in der Hauptsache ebenfalls von ihm selbst stammen, muß aber vor der Blaubeurer geschaffen sein, denn es ist unmöglich, daß er die Figuren für den Blaubeurer Altar erfunden, und daraus die Gruppe des Wengenaltars zusammengestellt hat[1]). Zeitblom wiederholt, nebenbei bemerkt, seine eigenen Kompositionen öfters, während ihm nur selten Entlehnungen aus fremden Werken nachzuweisen sind.

Außer den genannten finden sich im Johanneszyklus keine Bilder, die sich auf ihn zurückführen lassen, obgleich das ganze Werk von seinem Geist durchdrungen ist. Zeitbloms Gemälden in der Typenbildung ähnlich sind folgende Tafeln: Geburt des Johannes, Johannes predigt vor Herodes und Gefangennahme (linker Innenflügel). Doch welch ein Unterschied zeigt sich bei näherer Betrachtung, vor allem in der Malweise. Wir finden hier feinste Detailausführung, klare leuchtende Farben. Die Gestalten sind befangener, unfreier, die Linien aber bewegter, der Gesamteindruck ist weniger ruhig wie bei Zeitblom. Auf den unteren Tafeln schließt der Künstler das Bild durch eine Mauer nach hinten ab und gibt nur einen Ausblick in die Landschaft. Er vergißt aber, daß ihm jetzt ein schmaler Raum zur Verfügung steht und versucht durch Über- und Hintereinanderstellung eine Tiefenwirkung, die ganz unangebracht ist. Die Köpfe sind bald groß, bald klein, jeder für sich gesehen aber aufs sorgfältigste behandelt. Johannes ist dem der Taufe ähnlich, trägt aber hier ein hellbraunes Stoffgewand. Bei ihm zeigt es sich am deutlichsten wieviel

(1) Koch weist in seiner Dissertation: Zeitbloms reifer Stil, Berlin 1909, ebenfalls darauf hin, daß der Wengenaltar vor dem Blaubeurer entstanden sein muß.

Digitized by Google

weniger Ausdruck dieser Künstler zu geben vermag. Die Zeichnung ist nicht schlecht, besonders die Hände sind fein gebildet, wenn auch weniger frei als bei Zeitblom, sie fassen nicht so gut.

Die gleichen Unterschiede finden sich auf dem Bild der Geburt. Auch hier ist die durch den nach rückwärts führenden Tisch und die Stellung der Wanne erstrebte Raumtiefe nicht erreicht. Die Tracht zeigt wenig von den Neuerungen der Zeit, wir finden noch spitzige Schuhe und nur auf diesen Tafeln die Burgunderhaube der Frauen.

Der mittlere Teil der Gefangennahme, die Darstellung, wie ein Knecht hinter dem Kopf des andern vorbei Johannes am Haar packt, ist genau der Gefangennahme Christi aus Schongauers Passion (B. 10) entnommen.

Eines der schönsten Bilder des Altars in seiner echt ulmischen Ruhe und Großzügigkeit ist die Heimsuchung, die wieder in vielem mit den vorhergehenden verwandt scheint, sich aber noch mehr von Zeitbloms Eigenart entfernt. Die Komposition geht vielleicht auf einen kleinen Kupferstich des Meisters E. S. zurück (Lehrs 122), wenn sich auch die Häusergruppe rechts mit dem großen Torbogen öfters bei dieser Darstellung findet.

Zum Vergleich kommt hier vor allem die Landschaft in Betracht, sie führt, wie auf keinem der anderen Bilder, den Blick in die Tiefe. Auch die Hände sind zu beachten, die ohne Gelenk direkt am Arm ansetzen, und mit ihren dünnen Fingern sehr lang gebildet sind. Alles erinnert an die Art des Jörg Stocker[1]), nur die Köpfe scheinen, im Vergleich mit seinen anderen Arbeiten, fast zu schön.

Das erste Bild des Zyklus, Zacharias im Tempel, ist nur schwer einzureihen. In dem Gefühl für Raumwirkung und Geschlossenheit der Komposition steht es der Heimsuchung nahe, auch der Engel mit seinen umschließenden Flügeln und die Farben erinnern an Stocker, während die Figuren im Vordergrund hinüberleiten zu den Darstellungen der oberen Reihe, Johannes tauft im Jordan und Johannes und die Schriftgelehrten. Bei aller Anpassung an das Ganze ist von dem Künstler dieser Bilder etwas vollständig Neues erstrebt. Die Gesamtwirkung ist viel breiter, malerischer, man findet nicht mehr die schöne Zeichnung, die feine Modellierung Zeitbloms, dagegen Flächenwirkungen, tiefe Schatten und hell aufleuchtende Teile besonders an den Gewändern, die schwere Falten werfen. Die Gesichtszüge sind viel plumper, ebenso die Hände, die unförmig dick am Arm ansetzen. Die Landschaft bildet ohne viel Einzelheiten den malerischen Hintergrund zu den großen Gestalten. Sehr effektvoll ist der Heiligenschein dazu verwendet, den Kopf des Johannes herauszuheben. Die Tracht zeigt schon die neue Mode vom Übergang des Jahrhunderts in den Hutformen und den breiten Schuhen. Auch die Farben sind dunkler und tiefer geworden.

Auf Bernhard Strigel als Schöpfer dieser Gemälde hat R. Vischer zuerst hingewiesen[2]). Er machte auch darauf aufmerksam, daß ein Mädchenkopf auf dem letzten Bilde der unteren Reihe, Beisetzung des Hauptes, einem Bilde der Stuttgarter Gemäldegalerie (Nr. 43), das Strigel zugeschrieben wird, gleicht. Ich glaube, daß nicht nur dieses eine Mädchen, sondern alle drei Frauengestalten, besonders die erste rechts mit dem offenen Munde, eine Eigenart, die sich bei Strigel oft findet, und vielleicht noch der Mann ganz links von seiner Hand sind. Der übrige

(1) Über die Ulmer Künstler vergl. Baum, Ulmer Kunst, Stuttgart 1911.

(2) Vergl. R. Vischer, Bernhard Strigel im Jahrbuch der kgl. preußischen Kunstsammlungen, Bd. VIII, 1885, S. 41.

Digitized by Google

Teil des Bildes, sowie die Grablegung zeigen wieder verschiedenen Charakter, sie sind im allgemeinen wohl die schwächsten Darstellungen aus dem Johanneszyklus. Ihr Vorzug ist die Leuchtkraft der Farbe, die alle andern übertrifft, die Zeichnung dagegen ist sehr unvollkommen. Ein eigenartiges Blaugrau ist nur hier an den Gewändern verwendet. Die ganze Auffassung, Körperbewegung, Faltengebung, auch die langen spitzen Schuhe, das unsichere Stehen, alles mutet viel altertümlicher an und weist auf einen älteren Meister hin.

In der Grablegung steht rechts am Rande eine Gestalt, die wieder nicht mit den andern übereinstimmt, dagegen zu zwei weiteren Bildern paßt und zwar zu den oberen Tafeln des rechten Innenflügels, Johannes geht in die Wüste und Predigt des Johannes. War bisher trotz aller Unterschiede die ulmische Tradition überall unverkennbar, so haben wir hier wohl das Werk eines fränkischen Künstlers, vielleicht aus der Schule des Wolgemut oder Pleydenwurff. Unruhige Linien, die vielen Einzelheiten, plumpe, faltige Gesichter mit mürrischem Ausdruck, schlecht gezeichnete, derbe Hände, die nicht richtig in den Gelenken sitzen, dazu bunte, grelle Farben, das sind die Merkmale dieses Künstlers, der am meisten aus dem Gesamteindruck heraustritt. Auch die Landschaft erfaßt er realistischer, bildnismäßiger, als die Ulmer Künstler, hierin wiederum den Nürnbergern verwandt.

In der Freude am Detail kommen die beiden unteren Tafeln des nämlichen Flügels, Enthauptung und Salome mit dem Haupt des Täufers, den oberen Bildern gleich. Wie schon früher festgestellt wurde[1]) dient als Grundlage zu beiden Darstellungen ein Stich des Israel van Meckenem. Raum und Hauptfiguren sind beibehalten, einige Gestalten hinzugefügt. Sie stehen in gar keinen Beziehungen zueinander, jede ist für sich gesehen, auf Licht und Schatten ist keine Rücksicht genommen. Die Freude an den Einzelheiten beherrscht alles. Bemerkenswert sind die eigenartigen, zum Teil häßlichen Typen, die den Künstler offenbar besonders interessierten. Lebhafte Auffassung und die Unselbständigkeit der Komposition lassen auf einen jüngeren Künstler schließen. Die Verbindung mit Meckenem und die angeführten Eigentümlichkeiten legen die Vermutung nahe, daß hier der ältere Holbein unter Zeitblom gearbeitet hat, dessen Einfluß im Afraaltar deutlich nachwirkt. Die Hände sind entgegen Holbeins Art denen des fränkischen Malers ähnlich. Außerdem scheinen die alten Männergestalten ganz links, die dem Stich des Meckenem zugefügt sind, von anderer Hand herzurühren. Zum Vergleich genügt der Hinweis auf Haarbehandlung und wieder die Hände.

Damit sind die wesentlichen Unterschiede im Johanneszyklus hervorgehoben. Die Passionsszenen auf der Außenseite der äußeren Flügel lassen sich den gefundenen Gruppen einfügen, sie stehen den andern Bildern an Bedeutung in keiner Weise nach.

An den beiden oberen Darstellungen, Ölberg und Dornenkrönung, überrascht zunächst die schöne Komposition, die weit über die der Johannesbilder hinausgeht. Beim Ölberg läßt sich die allmähliche Entstehung verfolgen. Ein Stich des Meisters der Nürnberger Passion (Lehrs 65) bildet vielleicht die erste Stufe zu Schongauers Ölberg, jedenfalls weist die Anordnung viel Ähnlichkeit auf. Als dritte Stufe folgt das äußere Bild des Altars von Hausen (datiert 1488) in der Altertümersammlung in Stuttgart, das wohl gänzlich übermalt ist, aber in der Komposition auf Zeitblom zurückgehen kann. Da sich die Darstellung über beide Schreintüren ausbreitet, trat die Notwendigkeit ein, die zum Vorbild dienende Komposition zu teilen. Wir

(1) Für die Entlehnungen nach Kupferstichen vergl. Baum, Oberamt Blaubeuren.

Digitized by Google

sehen Christus und Petrus nach links gerückt, die andern Jünger davon getrennt rechts, im Hintergrund die Landschaft erweitert und die Gruppe mit Judas zurückgedrängt. Von hier ist nur noch ein kleiner Schritt weiter zur Anordnung in Blaubeuren. Die Flügel des Hausener Altars umgestellt ergeben mit kleinen Abweichungen unser Bild (Abb. 3, 4 und 5).

Doch wieviel Stimmung ist hineingekommen, wieviel geschlossener ist der Eindruck. Die Figuren sind symmetrisch verteilt, die Linien fein abgewogen, durch Licht und Schatten ist Tiefenwirkung erreicht. Nirgends läßt sich bei Zeitblom solch eine Stimmungslandschaft nachweisen, wie schön hebt sich der Kelch vom dunklen Wolkenhimmel ab. Wieder findet sich die breite Malweise, die charakteristische Aufhellung an den ruhigen Gewändern. Christus ist mehr im Profil gegeben als bei den Vorbildern und erinnert im Typus stark an den Johannes Strigels, von dem auch dieses Bild herrühren mag.

Auf seinen Anteil an der Dornenkrönung hat schon Vischer hingewiesen. Sie ist, was Komposition anbelangt, eines der schönsten Bilder des ganzen Altars und scheint darin über das Können der beteiligten Künstler hinauszugehen, die sich in bewegten Szenen überall sehr befangen gezeigt haben. Daß die Idee der Darstellung nicht hier entstanden ist, beweist ein bis auf kleine Züge gleiches Bild in der Gemäldegalerie in Stuttgart (Nr. 9), es ist mit Unrecht Herlin zugeschrieben (Abb. 6 und 7)[1]).

Die Gestalten in Blaubeuren sind wesentlich besser in den Raum gestellt, die nicht beteiligten Personen in den Hintergrund gerückt, so daß der ganze Eindruck abgerundet, gesteigert wird. Auch die grellen Farben des Stuttgarter Bildes sind in Blaubeuren vereinfacht und vertieft, stimmen aber in der allgemeinen Anordnung überein, deshalb ist es unwahrscheinlich, daß für beide Gemälde ein Kupferstich zur Vorlage diente; ebensowenig kann man in Blaubeuren eine Kopie des anscheinend älteren Stuttgarter Bildes erblicken; die Qualität dieser Tafel setzt vielmehr ein drittes Original voraus, das sich bis jetzt noch nicht ermitteln ließ; verwandte Kompositionen finden sich öfters in gleichzeitigen und älteren Werken. Interessant ist der Vergleich mit einem Stich des Meisters E. S. (Lehrs 146). Technik und Einzelheiten weisen wieder auf Strigel, besonders die Bildung der Hände ist unverkennbar.

Betrachtet man auf der Dornenkrönung die malerische Wirkung des Heiligenscheines, von dem sich der Kopf Christi mit der großen Dornenkrone prachtvoll abhebt, und daneben die Gestalt Christi auf der Kreuztragung, so wird der Stilunterschied dieser beiden Bilder ohne weiteres klar. Zeitblom, dessen Eigenart an dem Gemälde der Kreuztragung unschwer zu erkennen ist, verwendet den Nimbus

(1) Das Gegenstück dazu (Nr. 8), die Gefangennahme Christi, geht zum Teil auf die gleiche Darstellung von Bouts (nach Voll Ouwater) in München zurück, aus welcher nach Heiland (Dirk Bouts, Straßburg 1903, S. 84) Holbein d. Ä. für die entsprechende Komposition in Donaueschingen entlehnt hat. Holbein verwendet für seine Darstellung auch Teile aus Schongauers Gefangennahme (B. 10). Auf diese geht die Anordnung zurück, ebenso das rohe Motiv des Strickes und andere Einzelheiten. Das Stuttgarter Bild ist mit beiden Gemälden verwandt. Die Gruppenbildung und die Gestalt Christi sind Holbeins Darstellung ähnlicher, die Hand Christi könnte Kopie sein. Die Figur rechts entspricht der gleichen Holbeins, das Strickmotiv ist vereinfacht. Es ist anzunehmen, daß der Künstler der Stuttgarter Tafeln sein Werk gleichzeitig oder kurz nach Holbein geschaffen hat, und daß beiden Skizzen des damals in Köln aufgestellten niederländischen Altars vorlagen. Vielleicht sind die Donaueschinger Bilder doch etwas früher zu datieren als 1499 (vergl. Glaser, Hans Holbein d. Ä., Leipzig 1908). (Abb. 10, 11, 12.)

Digitized by Google

nur, weil es der Brauch so will, die Dornenkrone bleibt bei ihm zierlich, ohne den Effekt zu steigern. Typen, ruhige Gestaltung, Zeichnung der Hände, alles stimmt mit seinen Werken überein. Die Anordnung des Bildes folgt in den Hauptzügen der Überlieferung, ohne sich direkt an Vorbilder anzulehnen.

In großem Gegensatz zu den drei andern Tafeln der Außenseite steht das vierte Bild, die Kreuzigung. Unruhige Farben und Bewegungen stören den Gesamteindruck. Wie die Komposition verschiedenen Stichen Schongauers entnommen ist, so scheinen auch verschiedene Hände mit der Ausführung beschäftigt gewesen zu sein, die sich geschickt ineinander fügten. Es ist nicht unmöglich, daß sich Zeitblom eigenhändig betätigt hat; Christus, genau nach einem Kupferstich kopiert, ist aufs feinste ins Malerische umgesetzt, auch einige Köpfe könnten von dem Hauptmeister herrühren. Die Typen rechts, ebenso die Farben auf dieser Seite, lassen die Mithilfe des fränkischen Malers vermuten, während die Frauen links und die stehende Figur rechts am Kreuz von anderer Hand sind. Das Bild zeigt große Feinheit des Details, ohne bestimmte Anhaltspunkte zu geben, die es mit einem der Gemälde des Johanneszyklus vereinigen ließen.

Die Predella endlich wird meist als eigenhändiges Werk Zeitbloms angesehen[1]). Betrachtet man die drei Figuren des rechten Flügels, so wird auch kein Zweifel an seiner Arbeit bestehen. Vergleicht man nun die drei Gestalten des linken Flügels, so zeigt sich zunächst manche Ähnlichkeit, und doch sind nicht beide Teile von demselben Künstler. Die große allgemeine Anpassung läßt den Unterschied um so mehr hervortreten. Der jugendliche Johannes rechts gleicht dem Engel auf der Taufe Christi, Johannes der Täufer aber, links, hat sein Ebenbild auf der Taufe im Jordan. Rechts finden wir einfache, schlichte Gewänder, links allerlei Kleinigkeiten zum Kontrast. Die Hände fordern zum Vergleich heraus, es ist unmöglich, daß derselbe Meister, welcher die feine Hand des Lukas zeichnet, die groben Gelenkansätze der linken Seite geschaffen hat. Hier sind auch drei verschiedene rot verwendet, wie sie auf der ersten Tafel der Passion, dem Ölberg vorkommen. Für die rechte Seite bleibt also Zeitbloms Name bestehen, für die linke ist wieder Strigel anzunehmen[2]).

Die Gestalten der Rückwand lassen sich nicht mit Zeitbloms Art vereinigen[3]). Bei der Größe der Figuren, die nur dazu bestimmt sind den ganzen Raum zu füllen, kommt es vielleicht weniger in Betracht, daß die Gewandung außergewöhnlich breit und massig ist. Was aber vor allem auf Gesellenarbeit schließen läßt, sind die schlechte Zeichnung und die bunten Farben. Die Ellbogen sitzen viel zu tief, auch genügt es, auf den Kelch des hl. Konrad hinzuweisen; eine derartige Verzeichnung wäre bei Zeitblom sicher unmöglich zu einer Zeit, in welcher er die schönen Bilder dieses Altars gemalt hat. Die vier Heiligen in der Mitte sind wieder sehr verschieden; auch die Figuren auf der Rückseite der Predella sind nicht von einer Hand. Die linke Hälfte wird mit den großen Gestalten übereinstimmen, während die rechte Hälfte minderwertige Arbeit zeigt.

(1) Schütte, Der schwäbische Schnitzaltar, Straßburg 1907, weist die Predella Strigel zu.

(2) Interessant ist der Vergleich mit einer Predella in der Pfarrkirche in Mühlhausen a. Neckar, die von Eßlingen dorthin gestiftet wurde. Sie stellt ebenfalls die vier Evangelisten dar und ist ohne Zweifel ulmisch. Alle vier Köpfe haben verwandte Züge mit der rechten Hälfte von Blaubeuren, also Zeitblom, während die Typen der linken Seite vollständig verschieden sind (Abb. 8 und 9).

(3) R. Vischer nennt den Künstler Pseudo-Zeitblom und vergleicht damit ein Bild aus dem Kloster Urspring bei Blaubeuren, Gemäldegalerie Stuttgart, Nr. 47.

Digitized by Google

Es haben sich nun folgende Gruppen ergeben: 1. Johannes weist auf Christus, Taufe Christi, Beschneidung, Kreuztragung, rechte Hälfte der Predella: Zeitblom. — 2. Geburt des Johannes, Predigt vor Herodes und Gefangennahme: Zeitblom nahestehend. — 3. Heimsuchung, Zacharias im Tempel teilweise: Art Stockers. — 4. Figuren auf Zacharias im Tempel, Johannes tauft im Jordan, Johannes predigt, Frauengestalten in der Beisetzung des Hauptes, Ölberg, Dornenkrönung, linke Hälfte der Predella: Art Strigels. — 5. Beisetzung des Hauptes teilweise, Grablegung: älterer Meister. — 6. Johannes geht in die Wüste und Predigt, einige Köpfe in Grablegung und Kreuzigung: fränkischer Meister. — 7. Enthauptung und Salome mit dem Haupt des Täufers: Art Holbeins. — 8. Kreuzigung: Schüler Zeitbloms. — 9. Heilige, Rückseite: von drei verschiedenen Schülern Zeitbloms.

Digitized by Google

INKRUSTATION UND MOSAIK

Von ADOLF BEHNE

Den ersten groß angelegten Versuch, durch bestimmte Kategorien Ordnung in das Chaos der Techniken des Wandschmuckes zu bringen, findet man bei Leon Battista Alberti, in seinem Buche „de re aedificatoria“[1]). Von hier nehmen unsere folgenden Untersuchungen, die speziell der Inkrustation und dem Mosaik, als den kostbarsten dieser Techniken gewidmet sind, vorteilhaft ihren Ausgang.

Der Inkrustation widmet Alberti längere Ausführungen. Doch müssen wir zunächst seine verschiedenen Begriffe crusta (incrustare) und crustatio gegeneinander klarstellen.

Crusta benutzt Alberti in Verbindung mit verschiedenen Techniken. Crusta kann sein ein Kalküberzug (III. 16, VI. 9, X. 14), in einer mehrere Steine starken Mauer die einzelne senkrechte Schicht (III. 9), die oberste Schicht des Pavimentes (III. 16, IX. 4), oder der Überzug einer Grotte mit Muschelschalen, Steinbrocken u. a. (IX. 4)[2]). Entsprechend steht es mit incrustare (VI. 9). Wichtiger für uns ist die crustatio. Sie wird den crustae eingerechnet (VII. 10), ist also eine besondere Spezies derselben. Zur weiteren Definition sind Lib. VI, cap. 5 und 10 heranzuziehen. Hier heißt es: bei der Schönheit einer Wand komme es nicht so sehr auf Kostbarkeit des Materials an, denn auf kunstvollen Aufbau. „Sed haec fortassis magis ad eam partem parietis quae crustatio dicitur quam ad perpetuos parietes tollendos pertinet.“ Also hat es die crustatio mit dem Schmuck der Wand zu tun. Gelegentlich wird die crustatio auch auf die Decke ausgedehnt und bedingungsweise auch auf das Paviment. Da aber Alberti in seinen weiteren Ausführungen nur noch von der Wand spricht und durch den kurzen Hinweis auf das Paviment offenbar nur die technische Übereinstimmung erwähnen wollte, bleibt es dabei, daß die crustatio ein Schmuck vorzugsweise der Wand ist. Lib. VI, cap. 5 und 9 beschreibt nun Alberti den Umfang der crustatio. „Ea quidem erit multiplex : albaria pura : albaria insignita : pictoria / contabulata / sectilis / vitrea et quae ex his partibus constet mista.“ „Porro crustationum aliae inductae, aliae adactae. Inducitur autem e gypsu et caxl (sic!)... Adigitur et lapis et vitrum et huiusmodi. Inductarum crustationum hae sunt species : albaria pura / insignita / pictoria. Adactarum autem hae : obtabulata / circumexecta / tessellulata.“ Danach zerfällt die crustatio in zwei Gattungen:

1. Crustationes inductae. Das Material ist Gips und Kalk, es handelt sich also um Putz und Stuck. Ihre Unterarten sind:
   crustatio albaria, Weißstuck. Dieser kann sein:
   pura, glatter weißer Stuck,
   insignita, weißer Stuck mit plastischem Dekor.
   crustatio pictoria, bemalter Stuck[3]).
2. Crustationes adactae. Material: Stein und Glas, es handelt sich also um ein Bekleiden. Ihre Unterarten sind:
   crustatio contabulata (obtabulata),
   crustatio sectilis (circumexsecta),
   crustatio vitrea (tessellulata).

(1) Wir benutzen die Ausgabe Paris 1512.

(2) Alberti schließt sich hier der Vitruvschen Terminologie an. Vergl. Vitruvii de architectura libri decem iterum edidit Valentinus Rose, Lipsiae 1899, II. 8., S. 47, Liber 6, VII., cap. 3.

(3) Auch diese Einteilung lehnt sich, bei veränderten Namen, deutlich an Vitruv an. (Vergl. Note 2.)

Digitized by Google

Die crustatio obtabulata teilt Alberti noch einmal in pura und coelata, „amborum tamen una est ratio" (VI. 10). Das einzige Material, das er für sie nennt, ist Marmor. Offenbar hatte Alberti die schimmernde Marmorinkrustation der florentinischen Kirchen im Sinne, die er selbst ja bei der Fassade von S. Maria Novella angewendet hat. Der Marmor wird in Platten zersägt, die möglichst groß sein sollen. Ihre Zusammenfügung soll die Grenzen möglichst verwischen. Die crustatio obtabulata belegt also die Wand mit großen Marmorplatten, die eine einheitliche Fläche geben sollen. Die Platten können glatt sein oder reliefiert.

Über die crustatio sectilis und vitrea heißt es: „Circumexsecta et tessellulata in hoc conveniunt, quod in utrisque picturam imitamur variis lapidum, vitri concharumque coloribus apta quadam explicatione compactis. — In hoc differunt, quod in circumexsectis quam maiusculas possumus tabellularum partes adhibemus. In tessellulatis quadrata minutalia fabis non maiora immittuntur: quo enim intra minutiora sunt, eo splendoris scintillas diffusius referunt. Tessellularum superficiebus varias in partes accepta lumina reicientibus differuntque quod illis affigendis commodior gummarum pultis est: his vero tessellulatis utilior est calx, cui tyburtini lapidis farina tritissima immista sit" (VI., 10). Die crustatio sectilis ist also mehrfarbig. Ihr Material ist der Stein, da vitrum und conchae sicherlich auf die crustatio tessellulata (vitrea) gehen. Denn wo Alberti von der crustatio sectilis allein spricht, sagt er „tabellularum partes", was sehr gut auf den Stein, aber nicht auf Muscheln paßt, und das Glas hätte er der crustatio vitrea nicht in den Namen geschrieben, wenn es ihr nicht besonders eigentümlich wäre.

Bei der crustatio sectilis werden also durch Zusammenfügen von farbigen Steinen Muster gegeben. Die einzelnen Steine sind nach oben in ihrer Größe nicht beschränkt, nach unten dürfen sie nicht kleiner als eine Bohne sein. Ihre Zusammenfügung und Anheftung erfolgt durch einen Leim.

Die crustatio vitrea setzt ihre farbigen Muster aus Würfelchen von Glas, Perlmutter usw. zusammen. Die einzelnen tessellulae sollen die Größe einer Bohne nicht überschreiten, da sie desto besser glänzen, je kleiner sie sind.

Albertis Definitionen, so interessant sie sind, können nun nicht ohne weiteres von uns angenommen werden. Die crustationes inductae, der Putz und Kalkbewurf, sind nach dem heutigen Sprachgebrauch vom Begriff Inkrustation auszuschließen, und auch mit dem Mosaik haben sie nichts zu tun. Sie fallen also für unsere fernere Untersuchung vollkommen fort. Es bleiben die crustationes adactae, also die crustatio obtabulata, crustatio sectilis und crustatio vitrea. Es kann nun nach Albertis Angaben über Material und Technik der Spezies vitrea kein Zweifel bestehen, daß diese crustatio vitrea oder tessellulata das Mosaik ist! Und damit ergibt sich ein weiterer Unterschied zwischen Alberti und uns, denn wir sind gewöhnt, im Mosaik eine besondere und selbständige Gattung des Wandschmuckes zu sehen, während es Alberti mit zwei anderen Spezies in die crustationes adactae einreiht.

Wie steht es nun mit den Spezies obtabulata und sectilis des Alberti?

Die erstere, welche die Wand mit Steinplatten in einer möglichst einheitlichen Fläche belegt, ist das, was wir im engsten Sinne als eigentliche Inkrustation zu bezeichnen pflegen. Jedenfalls gehört diese Spezies des Alberti unter keine andere Gattung und bildet den festen Kern jeder Definition des Begriffes Inkrustation. (Eine solche hat weder Labarte[1]) gegeben, der incruster als einlegen, einlassen verwendet, noch Bucher, der den Terminus nicht in seine „Geschichte der tech-

(1) Histoire des arts industriels. Paris 1866.

Digitized by Google

nischen Künste“[1]) aufgenommen hat.) Dazu stimmt die besondere Verwendung, die das Wort incrustatio bei einigen Schriftstellern des Altertums gefunden hat. — Proculus[2]) sagt: „Parietem communem incrustar elicet secundum Capitornis sententiam, sicuti licet mihi pretiosissimas picturas habere in pariete communi: ceterum si demolitus sit vicinus et ex stipulatu actione damni infecti agatur, non pluris quam vulgaria tectoria aestimari debent: quod observari et in incrustatione oportet“[3]). Die incrustatio ist demnach für Proculus ein Schmuck der Wand, der nicht pictura ist, aber von annähernd gleichem Werte, jedenfalls etwas Kostbares, kein vulgarium tectorium, also ein Belag mit Platten edler Steine. Offenbar in gleichem Sinne verwendet Julius Paulus[4]) (erste Hälfte des 3. Jahrhunderts) den Ausdruck incrustatio. „Voluptariae (impensae) sunt, quae speciem dumtaxat ornant, non etiam fructum augent: ut sunt viridia et aquae salientes, incrustationes, loricationes, picturae“[5]).

Wir kommen zur Spezies sectilis! Sie steht bei Alberti zwischen der eigentlichen Inkrustation (crustatio obtabulata) und dem Mosaik (crustatio vitrea). Welcher von beiden Techniken ist sie zuzurechnen?

Eine Untersuchung darüber wäre unvollständig, solange nicht auch der Terminus opus sectile einbezogen wird, der, offenbar dieselbe Technik meinend, weit allgemeinere Verwendung gefunden hat. Ciampini[6]) versteht unter opus sectile eine Technik, „in quo tribus aut duobus tantummodo diversorum colorum marmoribus, hominum et animalium figurae repraesentantur; sic dictum a Seco, quod prius in tenuissima marmoris lamina figura delineatur, deinde serram per figurae delineamenta circumvolvendo, secatur lapis, cuius rimis, sive lacunis alterius coloris lapis inseritur; e quorum diversitate colorum, ac variis lineamentis figura efficitur.“ Als Beispiel gibt er die Tiergestalten von der Basilica Siciniana[7]). Es muß betont werden, daß sich Ciampini hierbei in direktem Gegensatz zum antiken Sprachgebrauche befindet[8]). Da aber die Terminologie des Ciampini den Sieg über diejenige des Vitruv in der Folgezeit davongetragen hat, müssen wir uns, um die Verwirrung nicht noch zu vergrößern, an Ciampini anschließen. Und dann stellt sich das opus sectile (crustatio sectilis) nicht als Mosaik dar, von dessen Technik die Angaben Ciampinis gänzlich abweichen, und so haben wir das opus sectile in die Inkrustation aufzunehmen.

Damit wäre nun unsere Untersuchung beendet, wenn wir es bei den Spezies des Alberti bewenden lassen könnten. Das aber ist nicht möglich! Seine Spezies erschöpfen die möglichen Techniken, die für eine Untersuchung der Inkrustation und des Mosaiks in Frage kommen, nicht. Schon Ciampini geht über Alberti hinaus. Denn er kennt noch ein opus tessellatum, das, wie aus der folgenden Beschreibung hervorgeht, nicht etwa mit der crustatio tessellulata des Alberti zu verwechseln ist. „Tessellatum..., quod e diversis versicolorum marmorum crustis in formas diversas resectis elaboratur; in quadrati videlicet formam, Quadrilateri, Triangulari, sectionis Conicae, sphericae, sive circularis, Pentagoni, Hexagoni, Octogoni et aliorum Geometri-

(1) Berlin 1875 ff.

(2) Index Scriptorum Latinorum in „Totius Latinitatis Lexicon“, Prati 1879. Teuffel, Geschichte der römischen Literatur, IV. Aufl., bearbeitet von Ludw. Schwabe. Leipzig 1882, S. 670.

(3) Digesta recognovit Theodorus Mommsen. Berlin 1877, VIII. 2. 13, S. 113.

(4) Teuffel-Schwabe, a. a. O., S. 884.

(5) Digesta L. 16, 79, S. 860.

(6) Vetera Monumenta. Rom 1690.

(7) Abb. Venturi, Storia dell'arte italiana, Bd. I, S. 57, 59.

(8) Vergl. Vitruv, Lib. VII, cap. 1. Rose, S. 162.

Digitized by Google

carum figurarum"[1]). Als Beispiele nennt Ciampini „plurima Romae antiqua veterum Ecclesiarum pavimenta"[2]).

Ciampini versteht demnach unter opus tessellatum die Bildung von Mustern aus regelmäßig-geometrischen Elementen, wie Kreis, Oval, Quadrat usw. (In gleichem Sinne sagt Labarte: „L'opus tessellatum était composé de petits morceaux de pierres dures ou de marbre taillés sous des formes gèometriques régulières")[3]). Es ist nun zunächst wichtig, daß Ciampini das opus tessellatum in Gegensatz zum Mosaik stellt. „Musiva itaque opera ab antiquis post tessellatum ac sectile adinventa fuisse, non impropabile coniectura argui potest"[4]). Und daß wir Ciampini nicht willkürlich auslegen, bestätigt Furietti[5]), der ihn ebenso verstanden hat. Er sagt von ihm, daß er „musiva itaque ab utrisque disiungit, nec inter tessellata, vel sectilia recenset".

Wie verhält sich nun im genaueren das opus tessellatum zum Mosaik einerseits, und zur Inkrustation andererseits?

Es ist bisher kaum erkannt worden, daß in dem, was Ciampini als opus tessellatum bezeichnet, eine besondere, ausgeprägte und wichtige Gattung vorliegt. Ciampini nämlich war es nicht entgangen, daß zwischen dem Mosaik und dem opus sectile noch eine Zwischenstufe vorhanden ist. Wenigstens hat er faktisch diese Zwischenstufe eingeschoben. Dann als er nicht nur das opus sectile, sondern auch das opus tessellatum in Gegensatz zum Mosaik stellte, können nur diese Erwägungen ihn geleitet haben: Das Mosaik hat Elemente, die unter sich in der Form gleich, nur in der Farbe verschieden sind. Es ist gleichgültig, ob der einzelne Stein hier oder dort verwendet wird, wenn er nur in der Farbe richtig ist. Anders beim opus sectile. Hier sind die einzelnen Steine für ihren bestimmten Platz zugeschnitten. Der ausgesägte Tierkörper paßt an keine andere Stelle, als für welche er vorher berechnet war. Dazwischen liegt nun das opus tessellatum als eine vermittelnde Stufe: das Muster aus Dreiecken, Kreisen, Rhomben usw. Es ist kein Mosaik, da die Elemente in der Form verschieden sind, aber auch kein opus sectile, da das einzelne Dreieck, Oval, Rhomboid zwar nicht an jede beliebige Stelle paßt, aber doch an eine ganze Anzahl von Stellen, unter denen die Wahl frei ist! Es mögen in einem Muster in opus tessellatum beispielsweise 20 grüne Dreiecke vorkommen, so kann ein jedes dieser grünen Dreiecke seinen Platz zwanzigmal vertauschen.

An dem Vorhandensein dieser Zwischenstufe ist unbedingt festzuhalten, wenn auch der Name für diese Spezies von Ciampini unglücklich gewählt ist. Denn die Bezeichnung opus tessellatum für ein Muster aus geometrischen Figuren erregt Anstoß. Nach Vitruv[6]) sind tesserae Würfelchen, die unter sich alle von der gleichen Form sind, und es hat auch Furietti unter Berufung auf Vitruv das opus tessellatum als Würfelmosaik erklärt[7]), aber leider versäumt, der Gattung, der er diesen Namen entzog, einen anderen zu geben. Diese Gattung fiel bei ihm und allen späteren vollkommen fort. Opus tessellatum war eine Bezeichnung mehr für

(1) a. a. O., S. 80.
(2) Abb. ibidem, Tafel XXIX.
(3) a. a. O., Bd. IV, S. 157.
(4) a. a. O., S. 80.
(5) Furietti, De Musivis. Rom 1752, S. 12.
(6) Vergl. Note 8, S. 57.
(7) a. a. O., S. 12. Furietti ist übrigens deshalb wichtig, weil er zum ersten Male deutlich ausspricht, daß der Unterschied der einzelnen Gattungen des Mosaiks und der Inkrustation allein von der Form der einzelnen Elemente abzuleiten sei. „Principio itaque dicimus deceptos eos, qui differentiam

Digitized by Google

das gewöhnliche Mosaik geworden. Labarte erklärte es zwar im Sinne Ciampinis, legte aber keinerlei Nachdruck auf diese Gattung. Es hat also sprachliche Korrektheit über sachliche Feinfühligkeit gesiegt, und wenn wir uns nun sachlich an Ciampini anschließen müssen, so finden wir eine Gattung, für die wir keinen Namen haben.

Alles zusammengefaßt, ergibt sich: die Techniken, die eine Fläche mit einem Steingewande überziehen, teilen wir, soweit sie nicht überhaupt in andere Rubriken fallen, in Mosaik und Inkrustation. Die Inkrustation umfaßt die crustatio obtabulata des Alberti, die wir nach Proculus, Paulus, Ciampini und Furietti als Inkrustation im engeren Sinne bezeichnen und die crustatio sectilis, für die wir den gebräuchlicheren Namen opus sectile gebrauchen und zwar in der ganz allgemein angenommenen Definition des Ciampini. Dies bildet den sicheren Umfang der Inkrustation, wobei die Möglichkeit, bunte Muster zu bilden, das opus sectile als eine Bereicherung der engeren Inkrustation erscheinen läßt. Jene Übergangsstufe zum Mosaik, die Ciampini so unglücklich als opus tessellatum bezeichnet hatte, und deren Charakteristikum die mehrfache Wiederholung der einzelnen, verschieden geformten Elemente (Dreiecke, Ovale, Kreise usw.) ist, enthält nun in sich wieder zwei Möglichkeiten, von denen die eine dem Mosaik, die andere dem opus sectile näher steht. Denn zwischen Mosaik und opus sectile besteht zu dem oben angeführten Unterschiede noch dieser, daß das opus sectile eine Einlegearbeit ist, das Mosaik aber nicht. Bei diesem heben sich die Steinchen nicht von einer sichtbaren, andersfarbigen Folie ab, sondern sie sind eines neben dem anderen in ein unsichtbar zurücktretendes Medium gebettet. Nach diesem Kriterium trennt sich nun unsere Übergangsstufe in zwei Arten von Mustern. Die einen Muster entstehen durch Einlegen farbiger, sich vielfach wiederholender Dreiecke, Keile, Rhomben usw. in einen andersfarbigen resp. weißen Steingrund — fraglos kein opus sectile in strengem Sinne, aber doch Einlegearbeit[1]). Die anderen Muster sind dem Mosaik verwandt, da sie in ein gemeinsames, bei der künstlerischen Wirkung nicht mitsprechendes Medium gebettet sind — und doch kein strenges Mosaik, da der einzelne Stern, das einzelne Kreuz nicht aus kleinsten Würfeln zusammengesetzt ist, sondern jeder seiner Teile die ihm zukommende bestimmte Form hat, als Zacke, Spitze, Kugel usw. Beispiele hierfür geben die Arbeiten der Kosmaten zur Genüge. Die erstere Gattung nun, die vielfach in Verbindung mit der Inkrustation vorkommt, so in Pisa, Lucca, Florenz, Prato, Pistoja, und die Einlegearbeit ist, schließen wir am besten in die Inkrustation ein, ohne ihren Charakter als Übergang zu einer anderen Technik verwischen zu wollen. Ziemlich einmütig wird sie als lavoro di commesso bezeichnet.

Die zweite Gattung wird gewöhnlich ganz mit dem Mosaik identifiziert[2]). Wie weit die Unsicherheit in der Verwendung der einzelnen Termini gehen kann, zeigt Venturi, der von dem einen gleichen Objekte, den bunten Steinresten des Konstan-

inter sectilia vel tessellata repetunt vel a colore, sive naturali, sive arte picturae, atque ignis vi coctilibus indito, vel a magnitudine tesserarum et crustularum, ita ut maioribus unum, minoribus alterum nomen tributum fuerit.... Tessellatum et sectile nomina sunt, quae non magnitudinem, sed figuram calculorum distinguebant" (S. 13).

(1) Beispiele an den Fassaden der Badia zu Fiesole, des Domes zu Pisa, in der Vorhalle von S. Martino zu Lucca u. a.

(2) Frey nennt die Dekoration der Säulen an den Gräbern Rogers und Constanzens in Palermo „musivische Arbeit" (Vasari I., S. 555). In demselben Sinne Mrs. Merrifield, „Jacopo and Giovanni Cosmati also worked in Mosaic" (Original Treatises, London 1849, Bd. I, S. XXXXIX).

Digitized by Google

tinbogens, sagt, es sei opus tessellatum, opus sectile marmoreum, commesso di marmi[1]). Semper spricht von einer „musivischen Inkrustation"[2]), waseine contradictio in adiecto ist.

Es findet sich bei mehreren der von uns herangezogenen Kunstschriftsteller rühmend hervorgehoben, wie sehr das Mosaik imstande sei, mit der Malerei zu wetteifern[3]). Man sah, wie weit die anderen Techniken in diesem Punkte hinter dem Mosaik zurückbleiben müssen. Wenn das opus sectile eine Figur ausschneidet, so bleibt es stets bei der Silhouette, auch wenn durch einen dritten Stein eine gewisse Binnenzeichnung erreicht wird, wie bei den Tiergestalten der Basilika Siciniana. Eine Modellierung mit Licht und Schatten ist ihm versagt. Dem Mosaik ist es dagegen möglich, in komplizierten Kompositionen verkürzte Figurengruppen perspektivisch in den Raum zu stellen, wie die Apsis von S. Pudenziana zu Rom lehrt. So hat denn Vasari[4]) die verschiedenen Techniken je nach ihrer Annäherung an die Malerei in einen historischen Zusammenhang gebracht. Als man sah, daß mit den großen glatten Tafeln nichts illustriert werden könne[5]), habe man die Platten kleiner und kleiner gemacht, bis man zu ganz kleinen Würfeln gekommen sei. Er verbindet hiermit noch ein Fortschreiten in der Verfeinerung des Materials. Vom Stein kam man zum Glas, dann zu den „gusci d'uovo". Den ersten Teil dieser Erzählung hat Furietti ganz ähnlich[6]), doch erwähnt er Vasari nicht, wie übrigens nirgends in seinem Buche. Nach Vasari hat nun die weitere Rücksicht auf die Realität der Erscheinung bewirkt, daß die Darstellungen vom Paviment, wo sie begonnen hätten, auf die Wand übertragen wurden, wo sie dann erst die rechte Perspektive genossen hätten[7]).

Von diesen Behauptungen ist wohl nur soviel historisch faßbar, daß wir es bei Mosaik wie Inkrustation mit Techniken zu tun haben, die ihren Ursprung vom Estrich ableiten.

* * *

In Tabellenform gebracht, lautet das Fazit:

Inkrustation in engerem Sinne (crustatio obtabulata)	
opus sectile	
lavoro dicommesso	opus tessellatum
Kosmatenarbeit	
Mosaik	

(1) a. a. O., Bd. I, S. 60, 61.

(2) Hans Semper, Übersicht der Geschichte der toskanischen Skulptur. Zürich 1869, S. 8.

(3) Ciampini, „Musivum hoc adeo minutis marmoris lapillis constat, ut artis miraculum dici possit ... et quaqua libeat, instar tabulae pictae movetur" (a. a. O., S. 82). „Picturam et opus Musivum pene germanos esse dixeris" (ibid., S. 88). Furietti: „... quibus (d. h. den Mosaizisten) necessarium est, et multiplices colorum gradus distinguere, et optimam delineandi rationem tenere, ut ea, quae parvis lapillis in unum compactis exhibunt, picturam ipsam aemulari videantur" (a. a. O., S. 15).

(4) Introduzione. Architettura, cap. VI. Ausgabe von Karl Frey, S. 78, R. 8.

(5) Wenn nicht ein Zufall zuhilfe kam, wie an einer Stelle in S. Marco zu Venedig, von der Filarete sagt: „Dort kannst du, beim Eingang einer Dogenkapelle rechter Hand, auf zwei voneinander gesägten Tafeln einen von der Natur geschaffenen Eremiten mit langem Bart und Büßerhemd in anbetender Stellung sehen, gerade als ob er gemalt wäre" (Traktat über die Baukunst, herausgegeben von W. von Oettingen, Wien 1890, S. 102).

(6) a. a. O., S. 4.

(7) a. a. O., Frey, S. 77/78.

Digitized by Google

DIE VERSNOVELLE DER KASTELLANIN VON VERGI

IN ELFENBEIN-SCHNITZEREIEN DES FLORENTINER MUSEO NAZIONALE

Von WALTER BOMBE

Mit drei Abbildungen auf einer Tafel

Im Palazzo Davizzi-Davanzati zu Florenz sind während der durch den neuen Besitzer, Professor Elia Volpi, betriebenen Wiederherstellungsarbeiten dekorative Wandmalereien freigelegt worden, wie sie in ähnlicher Menge und Vielfältigkeit keines der mittelalterlichen Häuser von Florenz aufzuweisen hat. Das System dieser Dekorationen — ein gemalter Teppich mit unbegrenztem Flächenornament, meist verschlungenen Bandmustern oder Vierpässen und oben einem gemalten Fries mit Bäumen unter Bogenhallen — war während des 14. und 15. Jahrhunderts in Florenz weit verbreitet. Den oberen Abschluß dieser Dekorationen bilden meistens gemalte Bogenhallen mit Bäumen hinter einem Gitter, das Ganze durch Vögel belebt. Mit dieser Art von Wandschmuck wurde eine illusionistische Wirkung beabsichtigt und bis zu einem gewissen Grade auch erreicht. Obgleich alles nur flüchtig und oft auch handwerksmäßig gemalt ist, macht das Ganze doch einen heiter-festlichen Eindruck und ruft die Erinnerung an gewisse pompejanische und römische Wandmalereien wach.

Weit bedeutsamer als diese einst in Florenz viel verbreiteten rein ornamentalen Wandmalereien sind die unter der Tünche wiederaufgefundenen Fresken in einem Zimmer des zweiten Stockwerks im Palazzo Davizzi-Davanzati. Diesen Fresken, die vielleicht ein Nachfolger Andrea Orcagnas geschaffen hat, kommt vor allem darum eine gewisse Bedeutung zu, weil sie zur Klärung der vielumstrittenen Frage des Einflusses der französischen Literatur auf die italienische Kunst des Mittelalters einen nicht unwichtigen Beitrag liefern. Ein altfranzösischer Ritterroman, die Geschichte der Kastellanin von Vergi, wird uns hier in zwanzig umfangreichen Darstellungen eines Wandfrieses erzählt, der sich über alle vier Wände des Raumes ausbreitet. Da ich an anderer Stelle unlängst ausführlich über diesen Freskenzyklus geschrieben habe[1]), so mag hier der Hinweis genügen, daß den Schlüssel zum Verständnis desselben eine in der Florentiner Biblioteca Riccardiana bewahrte Handschrift gibt, eine italienische Umdichtung der alten Versnovelle, deren von den zahlreichen anderen Bearbeitungen vielfach abweichender Text dagegen bis in alle Einzelheiten mit den Fresken übereinstimmt[2]).

Der Inhalt der Florentiner Versnovelle und zugleich unserer Fresken muß, der folgenden Darlegungen wegen, hier vorausgeschickt werden: Die Schloßherrin von Vergi ist die Nichte des Herzogs von Burgund und die Geliebte eines seiner Ritter, der den Namen Guglielmo führt. Auf dem ersten Bilde der Freskenfolge sehen wir die Schloßherrin von Vergi, wie sie den jungen Ritter einlädt, ihr auf das Schloß zu folgen, dessen Eingang ein Hündchen bewacht, das bei den Zusammenkünften der beiden Liebenden als Bote dient. Die Herzogin von Burgund aber, so erzählt der Florentiner Dichter und der Maler unserer Fresken, liebt den jungen

(1) „Die Novelle der Kastellanin von Vergi in einer Freskenfolge des Palazzo Davizzi-Davanzati zu Florenz" (Vortrag) in „Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz", 2. Bd., 1. Heft, Frühjahr 1912, p. 1—25.

(2) Den vollständigen Text dieser Handschrift, die die Signatur 2733 trägt, werde ich demnächst in der „Revue des Langues Romanes" veröffentlichen.

Digitized by Google

Ritter gleichfalls und benutzt die Abwesenheit des Herzogs, um Guglielmo in ihr Schlafzimmer zu führen, wo sie dann neben dem Bett Schach spielen. Während Guglielmo ganz in ein schwieriges Schachproblem versunken zu sein scheint, blickt die Herzogin ihn zärtlich an und gesteht ihm ihre Liebe. Ja, sie raubt ihm einen Kuß. Guglielmo sucht sich ihr zu entwinden und erklärt, daß er niemals seinem Herrn die Treue brechen werde, worauf die Herzogin ihm für den erlittenen Schimpf blutige Rache schwört. Inzwischen ist der Herzog heimgekehrt, und die rachsüchtige Herzogin spielt die Rolle der Frau Potiphar zu Ende. Sie hat sich das Gesicht zerkratzt und sucht dem Gatten glaubhaft zu machen, der junge Ritter habe sich an ihr vergangen. Der Herzog stellt darauf Guglielmo zur Rede, der natürlich im Bewußtsein seiner Unschuld alles leugnet und erklärt, er liebe eine andere Frau. Darauf verlangt der Herzog von Guglielmo, daß er ihm den Namen seiner Geliebten nenne, oder aber vor Ende des Monats das Land für immer verlasse. In diesem verzweifelten Dilemma, entweder auf ewig von der Geliebten scheiden oder aber das Geheimnis ihrer Liebe offenbaren zu müssen, entschließt sich Guglielmo zu letzterem. Er führt den Herzog zum Stelldichein, und dieser wird ungesehen Zeuge des Liebesglückes seiner Nichte, der Kastellanin. Alsdann wird vom Dichter geschildert und vom Maler dargestellt, wie die Herzogin nachts im ehelichen Schlafgemach dem Gatten das Geheimnis entlockt. Der Herzog ist unbesonnen genug, den Namen der Geliebten Guglielmos zu verraten. Die Herzogin aber verläßt am frühen Morgen das Gemach, um einen Hofball anzuordnen. Dieses Fest soll ihr Gelegenheit bieten, an der beglückten Rivalin Rache zu nehmen durch Anspielungen auf verborgene Liebe und gelehrige Hündchen. Wie sie dann die Dame durch eine boshafte Äußerung zu Tode kränkt, das hat der Künstler wohl nicht darzustellen sich getraut. Er begnügt sich damit, die Rivalinnen beim Tanze zu zeigen. Die durch das höhnische Wort der Herzogin zu Tode verwundete Kastellanin eilt in ein Nebenzimmer, nimmt ein Schwert von der Wand und tötet sich. Der todestreue Ritter stürzt herbei, und dasselbe Schwert endigt auch sein Leben. Großes Wehklagen erhebt sich, nur die Herzogin lacht höhnisch im Vollgefühl ihrer befriedigten Rache. Da ergrimmt der Herzog, ergreift das Schwert, mit dem sich eben der Ritter entleibt hat, und tötet die arglistige Anstifterin des ganzen Unheils. Er selbst aber nimmt das Kreuz und zieht nach Rhodos, wo er im Kampf gegen die Sarazenen den Tod sucht und findet. — So endet die Geschichte der Kastellanin von Vergi.

* * *

Die Vergi-Novelle war in der italienischen Dichtung des Mittelalters sehr beliebt. Von Boccaccio wird sie im „Decamerone", von dem Venezianer Sabelo Michiel im „Filogeo", einem um 1370 verfaßten Liebesbriefsteller, erwähnt, dann im „Pome del Bel Fioretto" von Domenico da Prato, einem Dichter des 15. Jahrhunderts, neben Pyramos und Tisbe, und von demselben in einem Gedicht, das Wesselofsky im Anhang zu seiner Ausgabe des „Paradiso degli Alberti" (Bologna 1866, Band 1, Teil 2, p. 368) veröffentlicht[1]).

Außer diesen Erwähnungen in der älteren italienischen Literatur, denen sich nicht minder zahlreiche Fassungen und Zitate in der Literatur Frankreichs, der Niederlande, Englands und Deutschlands an die Seite stellen[2]), zeugen auch mehrere

(1) Ich verdanke die ersten dieser Nachweise der Güte des Herrn Senators Prof. Guido Mazzoni in Florenz, die Angabe des letzteren Herrn Prof. Ezio Levi in Livorno.

(2) Der Leser findet sie von Dr. Emil Lorenz in seinem Buche „Die Kastellanin von Vergi in der

Digitized by Google

mittelalterliche Wiedergaben der Geschichte der Kastellanin von Vergi auf Elfenbeinkästchen und Fragmenten von solchen in der Sammlung Charles Mannheim[1]) und im Louvre[2]), in Lyon und in London[3]) für die Vorliebe, die man dem Stoffe entgegenbrachte.

Es wird im Zusammenhang mit der Freskenfolge im Palazzo Davizzi-Davanzati interessant sein, auch die auf der altfranzösischen Novelle fußende Darstellung eines Elfenbeinschnitzers aus dem 14. Jahrhundert kennen zu lernen, die sich, bisher unerkannt, auf einem Kamm in der an kostbaren kunstgewerblichen Gegenständen so reichen Sammlung Carrand des Museo Nazionale findet.

Die Erzählung nimmt ihren Anfang (Abb. 1) mit der Liebeserklärung des Ritters, der vor der Kastellanin kniet (1), dann folgen die Liebesszenen (2—4), bei denen das Hündchen seine Rolle spielt, eine recht ausführliche Exposition, der Ausführlichkeit entsprechend, mit welcher der unbekannte Dichter der französischen Versnovelle die Schilderung des Liebesglückes der beiden behandelt.

Der Dichter erzählt uns:

„D'un chevaliers preu et hardi
Et de la dame de Vergi
Que li chevaliers tant ama
Que la dame li otria
Par itel couvenant s'amor
Qu'il seust qu'a l'eure et au jor
Que par lui seroit descouverte
Lor amor et de l'otroi
Qu'ele li avoit fet de soi"[4]).

Ein wenig befremdend wirkt die Einführung einer dritten Person in diese Szenen intimen Beisammenseins.

Täglich treffen sich die Liebenden im Schlosse der Kastellanin, das inmitten eines Obstgartens liegt, und das gelehrige Schoßhündchen der Dame hat die Aufgabe, den Ritter zum Ort des Stelldicheins zu führen:

„Et, a cele amor otroier,
Deviserent qu'en un vergier

Literatur Frankreichs, Italiens, der Niederlande, Englands und Deutschlands", Halle a. S. 1909, zusammengestellt.

(1) Siehe „Catalogue de l'Exposition rétrospective de l'art français au Trocadéro en 1889", p. 18, Nr. 122, 123.

(2) Von Emile Molinier im „Catalogue des Ivoires" des Louvre, Paris 1896, unter Nr. 61, p. 141 ff. ausführlich beschrieben.

(3) Von Prof. Karl Borinski in „Monatshefte für Kunstwissenschaft" 1909, S. 58—63 abgebildet und erläutert, ferner vom Verfasser in den „Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts zu Florenz", l. c. — Fragmente eines Kästchens, Vorderseite, Rückseite und Deckel mit Darstellungen aus der Vergi-Novelle werden von William Maskell in der Meyrick-Kollektion erwähnt (Description of the ivories ancient and medieval in the South-Kensington-Museum, London 1872, p. 175). Das oben erwähnte Kästchen aus der Sammlung Charles Mannheim befindet sich jetzt nebst einem zweiten in der Kollektion Pierpont Morgan.

(4) Die kritische Ausgabe des französischen Urtextes der „Chastelaine", der wir dieses und die folgenden Zitate entlehnen, ist von Gaston Raynaud in Band 21 der „Romania" mit einer Schlüsseleinleitung und ein zweites Mal mit kleinen Korrekturen in Band 1 der „Classiques français du moyen-âge", Paris 1910, veröffentlicht worden. Denselben Text bietet Alice Kemp Welch in einer hübschen illustrierten Ausgabe, die bei Chatto & Windus, London 1908, in zweiter Auflage erschienen ist (Medieval Library, Vol. III).

Digitized by Google

Li chevaliers toz jors (tous les jours) vendroit,
Au terme qu'ele li metroit,
Ne Ne se mouvroit d'un anglet
De si que un petit chienet
Verroit par le vergier aler
Et lor venist sanz demorer
En sa chambre, et si seust bien
Qu'a cela eure n'i avroit rien
Fors de la dame tant seulement."

Lange geben sich beide in aller Verborgenheit ihrer Liebe hin:

„Ainsi le firent longuement
Et fu l'amor douce et celee,
Que fors dus ne le sot riens nee."

In ähnlicher Weise wie bei den Fresken des Palazzo Davizzi-Davanzati vermitteln auch hier Rundbogenhallen die Einteilung der Szenenfolge, aber während im Freskenzyklus die Wappen der Davizzi, Alberti und ihrer Verwandten die Zwickel füllen, hat unser Elfenbeinschnitzer menschliche Fratzen mit langen Ohren und das mit der Novelle untrennbar verbundene Hündchen in den Zwickeln angebracht.

Auf der anderen Seite des Kammes (Abb. 2) finden wir die Fortsetzung: die Herzogin von Burgund führt den jungen Ritter in ihr Schlafzimmer (5), wo beide, im Beisein einer dritten Person, Schach spielen. Während die Herzogin dem Ritter ihre Liebe gesteht, blickt dieser, den Kopf auf die Hand gestützt, an ihr vorbei (6). Besser als der Künstler in seinem spröden Material erläutert der Dichter der Versnovelle den Vorgang:

84] „Dites moi se vous savez ore
Se je vous ai m'amour donee,
Qui sui haute dame honoree."

88] Et cil respont isnel le pas:
„Ma dame, je ne le sai pas;
Mes je voudroie vostre amor
Avoir par bien et par honor.
Mes de cele amor Dieus me gart
Qu'a moi n'a vous tort cela part
Ou la honte mon seignor gise;

Qu'a nul fuer ne a nule guise
N'enprendroie tel mesprison
Com de fere tel desreson
Si vilaine et si desloial
Vers mon droit seignor natural."

Im Dunkel der Nacht wird darauf der Herzog, auf einem Baume sitzend, Zeuge des Liebesglückes seiner Nichte (7):

„Tant qu'il sont venu au jardin,
Ou li dus ne fu pas grant piece,
Quant il vit le chienet (de) sa niece
Qui s'en vint au bout du vergier
Ou il trova le chevalier,
Qui grant joie a fet (fait) au chienet.

Digitized by Google

Tantost a la voie se met
Li chevaliers, et le duc lait
Et li dus après lui s'en vait
Près de la chambre et ne se muet (meut)
Iluec s'escousse (s'excuse) au mieus qu'il puet (peut):
D'un arbre mout grand et mout large
S'estoit couvert com d'une targe
Et mout entent a lui celer."

Das letzte Beisammensein und der zärtliche Abschied der Liebenden werden uns noch vorgeführt; dann brechen die Darstellungen ab, deren Fortsetzung sich vielleicht auf einem zweiten, nicht mehr nachweisbaren Toilettengegenstand gleicher Art gefunden haben könnte.

Die Innigkeit dieser schlicht vorgetragenen Liebesszenen ruft die Worte in die Erinnerung, mit denen der Dichter des französischen Fabliau den Ritter und die Kastellanin voneinander Abschied nehmen läßt:

„— Ma dame, m'amie,
M'amor, mon cuer, ma druërie,
M'esperance et tout quanques j'aim..."
„— Mon douz seignor,
Mes douz amis, ma douce amor..."

Besonders interessant an der unzweifelhaft französischen Schnitzarbeit des 14. Jahrhunderts ist das Vorkommen der Schachspielszene, die nur in italienischen, aber in keiner der auf uns gekommenen französischen Bearbeitungen der Novelle sich findet. Man wird annehmen dürfen, daß diese Szene sich doch in einem französischen Text, der vielleicht noch eines Tages zum Vorschein kommen wird, gefunden hat, und daß diese Variante ebenso von dem französischen Schnitzkünstler, wie von dem Dichter der beiden Texte der Riccardiana und schließlich von dem Maler der Fresken im Palazzo Davizzi-Davanzati übernommen wurde.

Der Erhaltungszustand der Schnitzarbeit ist ausgezeichnet und ihre Ausführung ist von einer Feinheit, wie sie bei diesen meist handwerksmäßig und im Dutzend hergestellten Gegenständen nur selten anzutreffen ist.

* * *

Auf einem Fragment der Schmalseite eines Elfenbeinkästchens, das, gleichfalls bisher nicht gedeutet, sich unter Nr. 117 der Sammlung Carrand befindet, erblicken wir die beiden Rivalinnen, wie sie mit ihren Hofdamen unter Musikbegleitung Reigen tanzen (Abb. 3); bemerkenswert ist, daß auch hier, wie in der Freskenfolge des Palazzo Davizzi-Davanzati und auf anderen Kästchen im Louvre und in London, der Künstler sich damit begnügt, die beiden Rivalinnen beim Tanze zu zeigen, während der Dichter mit epischer Breite die Auseinandersetzung zwischen der Herzogin und der Kastellanin wiedergibt:

„Chastelaine, soiz bien ceinte,
Quare bel et preu avez acointe."

Worauf die Kastellanin bescheiden antwortet:

„Je ne sai quel acointement
Vous penssez, ma dame, por voir,
Que talent n'ai d'ami avoir

Digitized by Google

Qui ne soit del tout a l'onor
Et de moi et de mon seignor."
„Je l'otroi bien", dit la duchesse,
Mais vous estes bone mestresse,
Qui avez apris le mestier
Du petit chienet afetier (affectueux)."

Auch auf einer der Schmalseiten des Londoner Elfenbeinkästchens, das Prof. Karl Borinski unlängst in dieser Zeitschrift abgebildet und erläutert hat, findet sich in nahezu identischer Weise die Szene des Hofballes (Abb. 4). Hier nimmt auf der Vorderseite des Kästchens die Katastrophe ihren Anfang. Die Kastellanin ist entseelt auf ein Ruhebett gesunken; neben ihr hängt ein riesiges Schwert, eine Dienerin erhebt verzweifelt die Hände. Dann eilt der Ritter herbei, sieht die Geliebte tot und bricht in Wehklagen aus:

„Qu'est-ce, las (hélas)! est morte m'amie?"
Et la pucele sailli sus
Qui aus piez du lit gisoit jus,
Et dist: „— Sire, ce croi je bien
Qu'ele soit morte, qu'autre rien
Ne demande puis que vint ci,
Por de corouz (courroux) de son ami
Dont ma dame l'ataina (la chicana)
Et d'un chienet la ramposna (railla),
Dont il corouz li vint morteus."

In der Erkenntnis, durch das Verraten des Geheimnisses den Tod der Geliebten verschuldet zu haben, tötet sich auch der Ritter, der Herzog aber vollzieht die Rache an der Anstifterin des Doppelselbstmords. So ist das Ende der Tragödie auf dem Londoner Elfenbeinkästchen dargestellt, und in ähnlicher Weise können wir den weiteren Verlauf der Darstellungen auf den verschollenen Stücken des Florentiner Kästchens ergänzen.

Digitized by Google

REZENSIONEN

JOHANN GEORG, Herzog zu Sachsen, Tagebuchblätter aus Nordsyrien. Mit 85 Abbildungen. 71 S. 8°. Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin 1912.

Seinem Büchlein über das Sinaikloster hat Se. Kgl. Hoheit Herzog Johann Georg zu Sachsen in entsprechender Ausstattung noch während desselben Jahres ein solches über eine vom 21. November bis 2. Dezember 1910 durchgeführte Reise von Homs über Hama und die christlichen Ruinenstädte des nördlichen Syriens nach Aleppo folgen lassen. Kalaat-el-Mudik, Afamia (das alte Apameca), Hass, Chirbet-Hass, el-Bara, Rbea, Serdschilla, Deir-Sambil und Ruweiha sind die zwischen Hama und Aleppo besuchten Stationen. Ein von Aleppo aus noch nach Kalaat Siman mit seiner wunderbaren Kirchenruine unternommener Ausflug gab dem hohen Herrn Gelegenheit, an Harab es-Schems und Deir Siman zwei weitere, bisher noch weniger beachtete Trümmerstätten zu untersuchen. Über das an den beiden letzteren von ihm Gesehene hatte er bereits in der Röm. Quartalschrift für christl. Altertumskunde und für Kirchengeschichte XXV. (1911) S. 72—79 bzw. 160—164, über die griechisch-orthodoxe Kirche von Hama und die in ihr aufbewahrten Denkmäler der Ikonenmalerei, Holzschnitzerei und Silberschmiedekunst im „Oriens Christianus", Neue Serie I (1911) S. 245—248 berichtet. Der Inhalt dieser drei Aufsätze ist nun hier in eine wesentliche Wiedergabe des Reisejournals der hochinteressanten Wanderung verwoben. Dem Ganzen blieb auch die äußere Form des Tagebuches gewahrt — sehr zum Vorteil einer gewinnenden Frische und Unmittelbarkeit der Darstellung, welche der Schrift in besonderem Maße ihren Wert verleiht.

Denn eine beträchtliche Vertiefung unserer Kenntnis der erstmals durch de Vogué erschlossenen und neuerdings durch Butler eindringend bearbeiteten Welt der nordsyrischen Monumente frühchristlicher Architektur darf man naturgemäß von den anspruchslosen Aufzeichnungen über einen so flüchtigen Besuch derselben ebensowenig erwarten als fordern. Um so geeigneter sind diese Aufzeichnungen, um das Interesse für jene einzigartige Welt in weitere Kreise zu tragen, und auch für denjenigen, welcher mit ihren Erscheinungen auf Grund der größeren Publikationen vertraut ist, hat es einen eigenen Reiz zu sehen, wie sie sich im offenen Auge einer starken und begeisterungsfähigen Persönlichkeit spiegeln. Neben der persönlichen Note erwecken manche feinsinnige und anregende Einzelbemerkungen die Aufmerksamkeit des archäologisch und kunstgeschichtlich gebildeten Lesers. Mehrfach ist zu beobachten, wie energisch der erlauchte Verfasser sich in die neuere, vor allem mit dem Namen Strzygowskis verknüpfte Betrachtungsweise und Problemstellung hineinlebt. Besonderen Dank verdient der S. 5—8 gebotene Hinweis auf die wohl aus einer alten Kirche hervorgegangene große Moschee von Hama und ihre Bedeutung. Doch wird es leider nur allzuwahr sein, daß die mit Recht gewünschte „genaue Untersuchung und Aufnahme" „bei dem fanatischen Sinne der Bevölkerung auf ziemliche Schwierigkeiten stoßen" dürfte.

Übrigens hat der fürstliche Reisende sein Interesse keineswegs ausschließlich auf die frühchristlichen Baudenkmäler des besuchten Gebietes konzentriert, sondern seiner speziellen Studienrichtung entsprechend überall auch nach den Schöpfungen der Malerei und Kleinkunst späterer Jahrhunderte sich umgesehen. Auf diesem Gebiete sei es mir gestattet, wenigstens zu drei Stellen eine ergänzende Bemerkung zu machen. Bei der S. 3 erwähnten Darstellung eines hl. Elian als berittener Krieger (in seiner Kirche zu Homs) handelt es sich um ein Exemplar des bekannten Typus des über Sünde und Teufel triumphierenden Gottesstreiters. Man ist geneigt, denselben als denjenigen speziell des koptischen Reiterheiligen zu empfinden. Aber er ist auch sonst von der syrischen Kunst nicht minder als von der christlich-ägyptischen auf Märtyrer jedweden, nicht nur des Soldatenstandes und selbst auf Asketen angewandt worden. Beispiele erinnere ich mich u. a. in der uniert-syrischen Kirche zu Damaskus gesehen zu haben. Nach dem Alter der erhaltenen Monumente zu schließen, müßte hier einmal auch auf dem Gebiete der Kunst eine Beeinflussung des Syrischen durch das Ägyptische stattgefunden haben, wie sie — z. B. innerhalb des christlich-arabischen Schrifttums — auf demjenigen der Literatur reichlich zu beobachten ist. Da aber auf dem ersteren das Verhältnis ständig das umgekehrte ist, wird man immerhin mit der Möglichkeit zu rechnen haben, daß uns ein bloß zufälliges Fehlen älterer syrischer Denkmäler in die Irre führt und vielmehr der Reiterheilige von Syrien an die Ufer des Nils wanderte. — Wenn S. 50 als „bemerkenswert" an einem Tafelgemälde der Kreuzigung in der griechischen Kirche zu Aleppo hervorgehoben wird, „daß Maria und die anderen

Digitized by Google

heiligen Frauen auf der einen Seite stehen, Johannes und der Hauptmann auf der andern", so ist dies eine zunächst für die hochbyzantinische Kunst fast kanonische und auch auf dem Athos bis in die Spätzeit nachwirkende Komposition. Ich zitiere aufs geradewohl die Mosaiken der Nea Moni auf Chios und des Domes in Monreale, die Pala d'Oro in Venedig, Fresken kleinasiatischer Höhlenkirchen, ein Emailreliquiar der Sammlung Stroganoff aus dem 10. Jahrhundert, die Passionsbilder des Vat. gr. 1156 (= Htes Études B 99) und die Nachwirkung byzantinischer Kunst auf Exsultetrollen. Aber auch die syrische und die armenische Kunst kennen das Schema, wie das illustrierte syrische Evangeliar im jakobitischen Markuskloster und ein silberner Buchdeckel in der armenischen Jakobuskathedrale in Jerusalem dartun. Ich halte Palästina für seine Heimat. — Für das S. 51f. besprochene illustrierte armenische Manuskript — jedenfalls ein Vierevangelienbuch mit einer Serie ganzseitiger Vorsatzbilder — ist, da es ein Geschenk einer cilicischen Prinzessin darstellt, ein Ansatz „auf 1450 bis 1500" sehr erheblich zu spät, weil das cilicische Armenierreich schon im Jahre 1375 zu existieren aufhörte. Die Miniatur des Jüngsten Gerichtes, welche diese Handschrift bietet, ist nächstverwandt mit derjenigen eines Röm. Quartalschrift XX (1906) S. 182 von mir signalisierten armenischen Vierevangelienbuches vom Jahre 1728/29 in Bethlehem. Ich halte den Bildtyp für byzantinisch beeinflußt im Gegensatz zu der an entsprechender Stelle des bodenständig armenischen Evangelienbuchschmuckes erscheinenden einfacheren Fassung. Vgl. in dieser Zeitschrift IV (1908) S. 258.

Die Illustration der liebenswürdigen „Tagebuchblätter" ist eine ebenso reiche als auf vorzüglichen Aufnahmen beruhende. Es ist höchstens ihr kleines Format, was man an diesen oft ganz köstlichen Bildern bedauert, weil dasselbe dem Auge nicht gestattet, sie bis in alle Einzelheiten auszuschöpfen. A. Baumstark.

L. MAETERLINCK, Nabur Martins ou le Maitre de Flémalle (Nouveaux Documents). Brüssel 1913. Verlag von G. van Oest & Cie.

Der Verfasser hat dem gleichen Thema drei Vorarbeiten gewidmet, die ebenfalls 1913 in der „Chronique des arts" (Januar), „Gazette des Beaux-Arts" (Juli) und im „Bulletin de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Gand" (März) erschienen sind. Aus dem mit viel Ballast beladenen Buch läßt sich nur mühsam der Gedankengang herausschälen, durch den die Identifikation des Nabur Martins mit dem Meister von Flémalle vollzogen wird[1]). Der dem Buche beigefügte Obertitel „une école primitive méconnue" läßt uns Aufklärungen von nicht gewöhnlicher Tragweite erwarten — wir werden, wie gleich bemerkt sei, gründlich enttäuscht. Maeterlinck schließt folgendermaßen: Das Fresko der Geburt Christi in der ehemaligen „Boucherie" in Gent ist 1448 von Jak. von Ketelboetere laut Inschrift gestiftet worden. Für den Stifter war mehrfach der in Gent zu jener Zeit tätige Nabur Martins beschäftigt. Folglich ist er der Maler des Freskos. Der Meister des Freskos hat auch die Anbetung des Kindes in Dijon geschaffen. Diese ist ein Werk des Flémallers. Folglich ist der Name des vielbehandelten Anonymus gefunden: Nabur Martins. Bestenfalls wäre durch diese Darlegungen ein bisher noch unbekanntes Fresko des Flémallers nachgewiesen, doch auch dies ist mehr als zweifelhaft. Das Fresko ähnelt nur in der Tracht der Sibylle und ein wenig im Faltenwurf der Maria dem Gemälde in Dijon. Der Joseph und die mit Philipp dem Guten dargestellte Isabella von Portugal sprechen hingegen entschieden gegen die Urheberschaft des Flémallers. Das der Forschung von jeher wohlbekannte Fresko wird auch weiterhin als anonym gelten müssen. Die zahlreichen Bildertaufen, die bei den oft nicht zur Sache gehörenden Abbildungen gewagt werden, sind ebensowenig diskutabel. Winkler.

ERNST BUSCHOR, Griechische Vasenmalerei. Mit 150 Abbild. München 1913. Verlag R. Piper & Co. Preis M. 5.—.

Die griechischen Vasen werden als selbständige Kunstwerke, losgelöst von der Gefolgschaft der Altertumskunde, die sie nur als Niederschlag literarischer Einflüsse heranzog, auf Technik, Malerei, Handwerk, Künstlerfragen, auf Beziehungen zur großen Kunst und auf das künstlerische Bewußtsein des Volkes erst seit etwa 1880 betrachtet. Die erste geschichtlich zusammenfassende Darstellung gab Poitiers kleiner Louvrekatalog. Alles ältere — auch Collignons Céramique grecque — ist überholt. Und wie sehr wir noch jetzt im Fluß der Dinge stehen, beweist die Wandlung, die der in der Sammlung klassischer Illustratoren erschienene Band Griechische Vasenmalerei von der

(1) Ich behalte die Bezeichnung Meister von Flémalle bei, die sich in der Kunstgeschichte eingebürgert hat, wenngleich ich die Bedeutung und Berechtigung der Ausführungen von E. Firmenich-Richartz in diesen Blättern über die Herkunft des „Flémalle-Altars" gern anerkenne.

Digitized by Google

ersten zur zweiten Ausgabe durchgemacht hat. — Der neue Bearbeiter, Ernst Buschor, hat bereits auf breiterem, festerem Grunde aufbauen können als sein Vorgänger. Bei dem Fehlen eines Corpus der Vasen, das so unerläßlich ist wie die Herausgabe von Sammlungen gleichartiger Denkmäler überhaupt, war diese Aufgabe, zumal für die heute noch nicht zu fassenden Beziehungen der archaischen Zeit, von nicht zu verkennender Schwierigkeit.

Trotzdem gelang es B., die Gesamtentwicklung in ihren Grundzügen zu verfolgen und wie Löwy es für die griechische Plastik so meisterhaft tat, bestimmte Richtlinien zu fixieren, die über alle Einzeletappen der Vasenmalerei den Griechen eigentümlich bleiben (so z. B. die Abneigung, den Raum zu vertiefen, die das feine tektonische Gefühl der griechischen Künstler verrät; die Dekoration, die immer die Distanz zwischen Vasenbild und freier Malerei aufrechthält, so daß die Formenwelt der griechischen Vasen immer ornamental bleibt, höchstens daß die mykenischen Vasen durch ihren Schmuck ohne Anpassung umschlungen werden; die immer klare, zweckmäßige und empfundene Formengebung).

Im übrigen ist das Gesamtbild — mit den noch naturnotwendigen Schwerpunkten in der Behandlung des schwarz- und des rotfigurigen Stils in den historischen und lokalen Brechungen und gegenseitigen Beziehungen zuverlässig, wohl abgewogen und in der Erfassung der — unerhört reichen und vielfältigen — künstlerischen Werte bemerkenswert glücklich.

Die vorzüglichen Abbildungen ergeben ein lückenloses Bild von der Vielseitigkeit der griechischen Vasenmalerei. K. Hönn.

Handbuch der Archäologie, herausgegeben von Heinrich Bulle. (1. Lieferung: Bd. I, S. 1—184.) Preis M. 4.—. München 1913. C. H. Beck, Verlag.

Im Rahmen des Handbuches der klassischen Altertumswissenschaft beginnt eine Gesamtdarstellung der Archäologie zu erscheinen. v. Bissing, Dragendorff, Karo, Löwy, Pfuhl, Jauer, Sybel, Thiersch, Wiegand u. a. sind Mitarbeiter. Als Herausgeber zeichnet Heinrich Bulle.

Er übernimmt damit als redaktionelle Aufgabe, was Adolf Furtwängler als einzelner zur Zusammenfassung seiner Lebensarbeit zu geben die Absicht gehabt.

So sehr Furtwänglers Skizze, die aus den Entwürfen veröffentlicht wurde, die Größe ahnen ließ, mit der der Meister auch diese oberste und schwerste Aufgabe anpackte: es möchte fast als ein Glück zu preisen sein, daß er sie nur ins Auge faßte.

Denn seit 1907 — wo es geschah — hat die Forschung auf dem Gebiete der bildenden Künste eine viele alte Werte umwertende Wandlung durchgemacht. Sie hat sich jetzt erst mit aller Entschiedenheit ihren eigenen Boden bereitet: jede einzelne Erscheinung als ein Ding für sich zu verstehen, sodann ihre geschichtliche Bedingtheit zu erkennen und schließlich „die Summe aller dieser Erscheinungen in ihrem historischen und wesenhaften Zusammenhang zu erblicken". Mit Hilfe der Psychologie für die Erklärung des Werkes und des Künstlers, der allgemeinen Kultur, Soziologie und der Wirtschaftslehre für die historische Einordnung; mit Verwertung des gesamten, um seiner selbst willen betrachteten Anschauungsmaterials strebt die Kunstforschung jetzt allgemein zur universell und systematisch gerichteten Darstellung.

Er braucht keines anderen Merkmals, um die durchaus zeitgemäße Auffassung der Aufgabe zu erweisen, die Bulle in seinen einleitenden Abschnitten über das Wesen und die Methode der Archäologie programmatisch darlegt.

Zum ersten Male ist hier eine Geschichte der Archäologie gegründet auf klare Stellungnahme zu dem Wesen der Kunst überhaupt und auf Beachtung des gesamten monumentalen Materials; ist die Aufgabe der antiken Kunstforschung mit solcher Großzügigkeit bestimmt, als die Erkundung: 1. der „Wandlung der künstlerischen Sehfähigkeit im Verlaufe der Weltgeschichte, sowie der Mittel, welche die Künstler als Vermittler des von ihnen Geschauten gefunden haben; 2. der Umwandlung des Realen in künstlerische Sichtbarkeit, d. h. die Art, wie die Künstler sich und den anderen die sichtbare Welt erforscht, gegliedert und dargestellt haben; 3. des Anteils des einzelnen Künstlers an diesem Werke und wie sich seine persönliche Auffassung im fertigen Werke offenbart hat."

„Das alles zusammen lehrt uns den einen der großen Wege kennen, auf denen der Mensch sich selbst entdeckt und sich in seiner Stellung zum Kosmos zu orientieren gesucht hat."

Welche Erweiterung des Gesichtskreises auch in der klassischen Archäologie! Welche Verlebendigung der unerschöpflichen Werte der antiken Kunst neben ihrer geschichtlichen Einordnung und Klärung! K. Hönn.

Digitized by Google

HERM. WURZ, Von spanischer alter Baukunst. Verlag von Georg Müller und Eugen Rentsch, München.

Vor kurzem besprach ich hier das ausgezeichnete Buch von Dieulafoy über Spaniens Kunst, das Werk eines Kenners und Könners. Heute wird mir ein kleines Werk über Spanien vorgelegt, das beansprucht in diesem fachmännischen Kreise beachtet zu werden. Ich würde dem trotzdem nicht Folge leisten, wenn es nicht ganz nützlich wäre, von Zeit zu Zeit die wuchernden Schmarotzer auf dem Gebiete der Kunstgeschichte als solche zu bezeichnen, die nur der so weit vorgeschrittenen Technik und der so außerordentlich erleichterten Zugänglichkeit des Stoffes ihre Existenzmöglichkeit danken. Irgend ein Verleger wünscht irgend etwas kunstgeschichtliches zu drucken und beauftragt einen jungen willigen Irgendwen, das irgendwoher zusammenzustellen. Vielleicht ist es ein Doktorand, dem die Aufgabe gelegen kommt. Über Spanien gibt es noch nicht viel billiges; der zauberische Reiz seiner Bauwerke ist für jeden, auch den nicht Vorgebildeten, höchst bestechend, und so wurden denn hier einige dreißig Photographien oder Lichtdrucke aus großen Werken oder einem bequemen Photographieverlag als „Tafeln" zu einer Gruppe vereinigt und aus zwei bis drei Werken ein Text von ebensovielen Seiten herausgeschrieben, — und das billige Buch für die Menge war fertig! Hoffentlich ist das vorliegende keine Doktorarbeit, wenn auch der Verfasser sich weiter hinten als Dr. bezeichnet. Denn es ist nicht anzunehmen, daß so etwas als Dissertation zugelassen würde, wenn es auch auf den ersten Blick ganz anständig aussieht. Aber es bleibt bedauerlich, daß jene Möglichkeiten überhaupt gegeben sind, noch mehr, daß die Kunstgeschichte sich als williges Objekt derartigen spekulativen Versuchen darbietet.

Mehr als drei Tage brauchte jemand, der den Stoff übersehen kann, kaum, um das hier Geleistete zusammenzustellen. Aber es könnte dann immerhin noch etwas für die „kunstliebende" Menge sein, die sich einmal über Spaniens ältere Bauwerke ein wenig unterrichten wollte.

Das vorliegende erregt jedoch beim Wissenden die Vermutung, daß der Verfasser niemals die Pyrenäen überschritt und die ganze Geschichte für ein Billiges nur am Schreibtisch herstellte. Wenn man León konsequent Léon geschrieben, wenn man den so wichtigen Begriff trascoro als Gang zwischen Altar und Chor erklärt findet, während die prächtige Westfront des Choreinbaus im Mittelschiff darunter zu verstehen ist u. dergl. m., dann verstärkt sich die Gewißheit, daß der Bearbeiter von seiner Sache selber nichts ordentliches weiß.

Zum Ärgernis wird diese Empfindung aber, wenn man z. B. bemerkt, daß Tafel 26, als Trascoro der Kathedrale zu Granada bezeichnet, nur das allgemein bekannte Bild der Westwand der Sakristei in der Karthause daselbst ist; um so befremdlicher, als das folgende die Ostseite desselben Raumes darstellt.

Die Sache erklärt sich allerdings sofort, wenn man sieht, daß in dem Schubertschen Werk (Barockbaukunst in Spanien), das der Kompilator überstark benutzte, dieselbe Ansicht der Sakristei gegeben ist mit derselben falschen Bezeichnung, weil dort durch einen Druckfehler die zwei Bilder Trascoro und Sakristei verwechselt sind; ein Irrtum, der sich aus dem Texte sofort aufklärt. Der Abschreiber der Unterschrift hat den Irrtum aber für bare Münze genommen, wie er überhaupt den armen Schubert arg ausgeschrieben hat. Dieser sagt z. B. von einem Bau in Santiago, er sei von einem Mitgliede der Familie Sarela gebaut; der Abschreiber: „von der Künstlerfamilie S." Und so vieles noch.

Eigentlich sollte man über solche Machwerke gar nicht schreiben. Da dieses sich aber in recht anständigem Gewande präsentiert, da auch der tatsächliche Bildinhalt vornehme Werke der Kunst darstellt, so scheint es doch nötig, hier festzustellen, daß es Pflicht eines Verlegers wäre, der, wenn auch nur für das breite Publikum, ein Buch über edle Kunstwerke herauszugeben wünscht, sich dazu doch wenigstens mit jemandem in Verbindung zu setzen, der den Gegenstand wirklich kennt und beherrscht.

Und daß es durchaus unerfreulich ist, daß infolge der jedermann im Bilde nnd Worte zugänglichen Kunstschätze so mancher sich für befugt hält, sie für irgendeine wertlose und billige buchhändlerische Massenware auszuschlachten.

Albrecht Haupt.

FRANZ J. STADLER, Michael Wolgemut und der Nürnberger Holzschnitt im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts. Straßburg 1913. Verlag von J. H. Ed. Heitz.

In der Einleitung seines großen Abbildungswerkes der Dessauer Zeichnungen stellt Max Friedländer fest, daß unsere Kenntnis der Anfänge Dürers noch ganz unvollkommen sei. Das mag

Digitized by Google

sehr hart klingen, wenn wir an die zahllosen neueren Beiträge zur Geschichte der Nürnberger Kunst vor 1500 denken, die ein außerordentlich reiches Material mit Emsigkeit erschlossen haben; dennoch geben ihm die in jüngster Zeit erschienenen zusammenfassenden Versuche Abrahams (Nürnberger Malerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts — Straßburg, J. H. Ed. Heitz, 1912) und Stadlers in ihren völlig abweichenden Resultaten allen Grund zu dieser beinahe resignierten Äußerung. Eine sachliche, vergleichende Kritik beider Werke würde ein drittes, vielleicht noch umfänglicheres Buch zutage fördern, — das ist wohl der Grund, wenn wir bisher eine Besprechung dieser fleißigen und anregenden Arbeiten in den Fachzeitschriften vermissen. Der Wunsch, den Lehrer Dürers scharf zu umreißen, hat beide Autoren geleitet; die sichere Erkenntnis, daß unser größter Meister fest in den künstlerischen Traditionen seiner Vaterstadt wurzelt, lockte unwiderstehlich zur Verknüpfung der zahllos angesponnenen Fäden. Leider ist für die Geschichte Wolgemuts und seiner Zeitgenossen kaum eine neue Tatsache ans Licht gekommen; die Kenntnis vieler Werke seiner Hand und seines Kreises hat sich indes außerordentlich verfeinert und vertieft. Ich glaube freilich, die allzu peinliche Schärfe streng methodischer Untersuchung ist mitschuldig, wenn die Gestalt des Künstlers Wolgemut nicht ganz lebendig werden kann; die freiwillige Beschränkung Stadlers auf das Holzschnittwerk und einige Zeichnungen, sein allzu feines Zergliedern der Gesellenhände führt zu einer so erklügelten Teilung, daß wir am Schlusse nur mit Mühe wichtige und einwandfreie Feststellungen der ersten Kapitel von einseitigen, rein persönlichen Folgerungen trennen, die besonders in den Dürer gewidmeten Abschnitten zu energischem Widerspruch reizen. Es wäre ungerecht, die seltsame Anschauung, daß ausgerechnet der „Chronico" der Tarocchi (L. 217), das Studienblatt mit Teufel, Mann und Weib in Bremen (L. 110), der Apollo der Sammlung Poynter (L. 179), der Berliner Herkules mit einem Drachen und die drei verwandten Studienblätter (L. 9, 11—13) Dürer abzusprechen seien, ganz allgemein gegen Stadlers stilkritische Erkenntnis auszuspielen. Aber diese allzukühnen Behauptungen entspringen doch wohl einer gefährlichen Neigung, die Probleme zu scharf isoliert unter die Lupe zu nehmen, ohne das mannigfaltige Sinnenleben jener, für unsere dogmatischen Seelen reichlich universal beschäftigten Künstlernaturen ganz zu würdigen. Indes ist Wolgemut als Zeichner für den Holzschnitt ein recht dankbares Objekt für Einzeluntersuchungen im Sinne Stadlers; seine durchaus abgerundete, ein wenig dekorative Handschrift kann auch durch den ungeschicktesten Holzschneider nicht völlig verwischt werden. Die Analyse des Kolophon im Schatzbehalter, der Wolgemutischen Gemälde, Zeichnungen und der aus den Schnitten rekonstruierten Vorzeichnungen ergibt zwei Künstler: der bessere und originellere Meister, den Stadler herausschält, ist Wolgemut, die unfreiere Hand, deren mäßige Handzeichnungen in Erlangen und Berlin (S. 85f.) richtig zusammengestellt werden, scheint Wilhelm Pleydenwurff zu gehören. Entsprechende Zeichnungen mit dem ungläubigen Thomas, der Begegnung unter der goldenen Pforte, mit einer Apostelfolge nach den Stichen des Meisters E. S. und mehreren Figurenstudien in Coburg, mit der Geburt Christi in Dresden[1]) hat Stadler nicht gekannt. Die angesichts dieser Blätter wiederholt festgestellten Beziehungen zur Weltchronik sichern die Erkenntnis, daß der jüngere Pleydenwurff, an den unendliche Liebe zahlreicher Forscher verschwendet worden ist, ein handwerkliches Glied der Wolgemutwerkstatt war. Leider stößt die Einzeluntersuchung Stadlers alsbald auf Widerspruch, denn seine schematische Trennung des entwerfenden Künstlers, des von der Skizze auf den Holzstock übertragenden Formzeichners und des Formschneiders ist so unwahrscheinlich als mühselig. Wohlgemerkt, in Einzelheiten hat Stadler sicher scharf und richtig gesehen, und die Gruppierung der Schnitte nach Qualitäten ist gelungen: aber Wolgemut muß die besten Schnitte des Schatzbehalters auch auf den Holzstock gezeichnet haben, andere mag er nur in Umrissen mit dem Stift oder auf einem Skizzenblatt angegeben und fremden Händen zur Auszeichnung überlassen haben; das merkt man namentlich gegen Ende des Werkes, wo ja Pleydenwurff ganz deutlich hervortritt. Stets drei Stadien der Arbeit anzunehmen ist unmöglich und aus den Gepflogenheiten in Dürers und Burgkmairs großen Holzschnittwerken mühelos zu widerlegen. Das Beispiel der Londoner Zeichnung für das Titelblatt der Weltchronik und des danach ausgeführten Schnittes hat Stadler irregeführt: es handelt sich bei dem Londoner Blatt um eine 1490 gezeichnete Probeleistung Wolgemuts vor Beginn der Arbeit, deren besonderer Charakter schon aus der überaus sorgfältigen

(1) Nach dieser Zeichnung, die mehrfach zerstückelt, aufgeklebt und danach mit der Feder ergänzt ist, oder nach der Wiederholung im Berliner Kupferstichkabinett hat ein Fälscher des 18. Jahrhunderts jenen Pseudo-Schongauer (Bd. VI, p. 167, Nr. 2) radiert, der sich in vielen Kabinetten findet.

Digitized by Google

Durchführung gefolgert werden muß. Wie viel hätte Wolgemut seinem Unternehmen an Zeit und Wert geraubt, wenn er aus unerklärlichem Eigensinn auf dem Papier statt auf dem Holzstock jedes Blatt sauber ausgezeichnet und dann dem Ungeschick des kopierenden Gesellen überlassen hätte! Das Titelblatt wurde, wie Stadler nachweist, von fremder Hand (Formzeichner B) ziemlich dürftig auf den Stock übertragen, aber der „Formzeichner A" ist Wolgemut in eigner Person. —

Meine Kritik kann und will durchaus nicht auf Einzelheiten eingehen, deren Entscheidung der schwankenden Anschauung von Wolgemuts Werkstattbetrieb überlassen bleiben muß. Dafür will ich nach meinen Auszügen aus einigen Urkunden, die mir Herr Direktor Hampe liebenswürdig zugänglich machte und die neuerdings aus dem Kunsthandel ins Nürnberger Stadtarchiv gekommen sind, den historischen Rahmen der Werkstatt Wolgemuts ein wenig festigen. Das Haus Wolgemuts war die Nürnberger Malerwerkstatt von alters her; denn sicherlich arbeitete in seinen Räumen Meister Berthold Landauer, dem der Rat im Jahre 1423 die Ausschmückung des Rathauses übertrug[1]). Als Haus des „Stadtmalers", wenn ich diesen Begriff hier versuchsweise einführen darf, besaß es neben einem festbegründeten Rufe sicherlich besonders dem Malerhandwerk angepaßte Räume. Das entnehme ich dem Kaufvertrag des Malers Hans Pleydenwurff, der am „Montag nach Sandt franciscen tag" 1464 (8. Oktober) von seinem älteren Kollegen Marcus Landauer und Conradt Kelner, den Verwesern des Erbes Lukas Landauers, des Sohnes des alten Berthold, das dem Kloster Heilsbronn zinspflichtige, heutige „Wolgemuthaus" abkauft[2]). Auch Lukas war Maler gewesen (vgl. Gümbel a. a. O. und Abraham a. a. O. S. 43 f. und S. 17) und Marcus führte vor 1466 sogar mit Hans Pleydenwurff gemeinsam eine größere Bestellung farbiger Glasfenster für den Kreuzgang des Klosters Heilsbronn aus. Aber schon vor seinem Tode, am „Montag vor Sant Georgen tag" 1471 (22. April) mußte Pleydenwurff das Besitztum aufgeben, auf dem nunmehr eine mit 8 fl. verzinsliche Hypothek der Brüder Kunz und Sebald Paumgartner lastet. Von seiner geringen Hinterlassenschaft berichtet eine Urkunde vom „freitag vor sant Symon und Judas" 1499 (25. Oktober), in der sein Sohn Sebolt Pleydenwurff von „Eislauben (Eisleben?) seinem Stiefvater Michel Wolgemut im Beisein Dürers und zweier anderen Zeugen über ganze 60 fl. väterlicher Erbschaft noch bei Lebzeiten seiner Mutter Barbara quittiert. Erst nach Vollendung des Zwickauer Altars, am „Freytag vor Sant Walpurgistag" 1479 (30. April) kann Michel Wolgemut, der zweite Gatte der Barbara Pleydenwurff, das berühmte Haus in der Burgstrasse (Nr. 21) kaufen, nachdem er 1473 als selbständiger Meister neben seiner Mutter Anna genannt wird und im gleichen Jahre die Witwe Hans Pleydenwurffs heiratet.

Diese trockenen Daten ergänzen nicht nur die spärlichen Nachrichten über Wolgemuts Leben, wie sie Stadler (S. 1 f.) und Abraham (S. 81 ff.) zusammenstellen; sie geben vielmehr der Zwickauer Altarbestellung erst die äußere Bedeutung, die wir aus inneren Gründen schon immer anzunehmen geneigt waren. Sie begründet den Wohlstand und den Ruf Wolgemuts, seinen Vorrang vor den Malern der Stadt und macht ihn zu dem Patron der fremden Gesellen, die wir nun am Peringsdörffer, Hallerischen und Schwabacher Altar und an den großen Holzschnittwerken beschäftigt finden. Wenn der Vorgänger Wolgemuts, Marcus Landauer, im Jahre 1466 einem fremden Maler Caspar Hewn das Bürgerrecht vermittelte[1]), dürfen wir aus dem Fehlen von materiellen Beziehungen zwischen beiden mit größerem Recht auf künstlerische Vorzüge des Hewn schließen, als bei der Verbindung Wolgemuts mit seinem Stiefsohn Wilhelm Pleydenwurff, der als künftiger Leibeserbe des Stiefvaters bei dem langwierigen Verlagsvertrage der Weltchronik geschäftlich mitzureden hatte und außerdem nur bei einer untergeordneten Anstreicherarbeit als ausführender Maler genannt wird. Deshalb scheinen mir Stadlers Beobachtungen in diesem Punkte zutreffend; es ist kein Zufall, daß gerade die Weltchronik eine oft beklagte Verknöcherung des Wolgemutstiles bekundet, während die Verteidiger Wilhelms, ich nenne Henry Thode und Erich Abraham, zwischen der Weltchronik und den herrlichen Mitteltafeln des Peringsdörffer Altars nur durch Raub an Wolgemuts Anteil eine Brücke schlagen können und die von Stadler in ihren Mängeln sehr gut umgrenzte Gruppe Wilhelm Pleydenwurffs als „Werkstattgut" totschweigen.

Die Ausführungen Stadlers über das Heiligenleben von 1488 leiden wohl ein wenig an der zu

(1) Gümbel, Repertorium XXVI, 1903, S. 318 ff.
(2) Bisher nur in Lochners Abschrift bekannt. Vgl. Anz. f. Kunde der deutschen Vorzeit 1871, XVIII, Sp. 278 ff. — F. T. Schulz, Nürnberger Bürgerhäuser.

(1) Vgl. Hampe, Ratsverlässe I, Nr. 57. Loßnitzer, Veit Stoß, S. 180, Anm. 122 bringt Hewn in Beziehungen zum Landauer Altar im Germanischen Museum.

Digitized by Google

bedingungslosen Verschmelzung des immerhin schwächlichen Hauptzeichners mit dem Meister des Ulmer Terenz, zu dem gewiß Beziehungen vorliegen, wie sie freilich auch ein Nachahmer vermittelt haben könnte. Auch an die Möglichkeit, daß der Verleger einen Teil der in Nürnberg gezeichneten Stöcke in Ulm unter der Leitung des Terenzmeisters habe schneiden lassen, wäre zu denken. Das Material zur Geschichte des Nürnberger Holzschnittes, wie es Stadler in diesen und den folgenden Kapiteln zusammenstellt, bringt eine Menge erfreulicher und neuer Nachrichten. Besonders einleuchtend ist die Annahme, daß Ulmer und Augsburger Drucke die Nürnberger Kunst schon vor dem Auftreten des jungen Dürer mit dem Elsaß und mit Basel verbanden. Freilich ist es kühn, aus diesen richtigen allgemeinen Beobachtungen den Schluß zu ziehen, der Meister der Bergmannschen Offizin sei mit dem Benediktsmeister identisch. Niemals kann sich die Raumvorstellung eines Künstlers zurückbilden; der Oberelsässer mit seiner kontinuierlichen Raumvertiefung und den kniefreien Figürchen kann nicht zu dem braven Nürnberger Figurenzeichner werden, der im Grunde doch die heimische Tradition fortsetzt, Hügel hinter Hügel schiebt, ohne eine überzeugende Raumvorstellung zu erzielen, und am liebsten seine Menschen in wallenden Gewändern wie Säulen in den Vordergrund der schmalen Bühne stellt. Weil diese allgemeinen Voraussetzungen fehlen, ist es erklärlich, daß Stadler auf Grund kleiner Beobachtungen technischer und stilistischer Natur von der Benediktsfolge zu den Tarocchi und verwandten Dürerzeichnungen fortschreitet, den Holzschnitt des Syphilitikers und den sog. Pirkheimerkopf aus Dürers Werk streicht. Danach raubt er Dürer nochmals 22 Zeichnungen, von denen ich schon oben eine Reihe energisch zurückgefordert habe, und konstruiert in mir völlig unerklärlicher Weise einen Meister der Revelationes Sanctae Brigittae. Wie es möglich ist, die beiden Reiter in München, die Marienstudien in der Sammlung G. Mayer, die Freuden der Welt in Oxford — alles m. E. sichere Dürerzeichnungen — ausgerechnet mit den etwas langweiligen Brigittenschnitten zu verschmelzen, ist schwer zu erraten. Hier fehlte Stadler eine umfassende Kritik der Handzeichnungen, wie sie zahlreiche größere und kleinere Sammlungen noch immer versteckt halten. Auf sicheren Grund gelangen wir erst wieder bei der Feststellung der Beziehungen Cranachs (S. 249) zu den Brigittenholzschnitten. Zwar ist der Brigittenmeister sicher nicht der Gebende; es ist auch ein vergebliches Bemühen, seine mit größerer oder geringerer Wahrscheinlichkeit zugeschriebenen Zeichnungen durchaus in die Anfänge Dürers hinaufzurücken. Nach 1500 fällt seine Tätigkeit in der Werkstatt Dürers und zur selben Zeit war auch der Benediktsmeister im gleichen Solde. Das geht aus dem Auftreten des Dürermonogramms auf einzelnen Schnitten des Brigittenmeisters und aus der Geschichte der Tafeln des umstrittenen Dresdener Marienlebens hervor. Diese Gemälde des sog. Benediktsmeisters sind unter Benutzung Dürerscher Skizzen für den Schmuck einer Empore der Schloßkirche zu Wittenberg geschaffen worden; erst nach 1499 läßt der bauliche Zustand der Schloßkirche die Bestellung möglich erscheinen; die heute übermalten Laubwerkbaldachine und die Altarstiftungen der Kirche erweisen ihre Ausführung zwischen 1504 und 1509. Haben wir diesen Termin gewonnen, so erscheint es unmöglich, die Albertinapassion vor den Beginn des Jahrhunderts hinaufzurücken, wir sehen in den Benediktszeichnungen, dem Budapester Lanzenreiter, in einigen Glasgemälden in Gründlach (1505) und Coburg (1513), in den figurenreichen Tafelaufsätzen in Erlangen usw. Produkte der Dürerwerkstatt aus dem ersten Jahrzehnt und verstehen nun völlig, warum auf der Bestrafung des Zauberers Simon in Dessau, die Friedländer in dem eingangs erwähnten Werke als „Dürer um 1497" veröffentlicht hat, das Dürermonogramm und die Jahrzahl 1512 mit einer gewissen Berechtigung und in wohl gleichzeitiger Ausführung stehen darf[1]). Die um 1507 gefertigten Tafeln der Emporenbrüstung aus der Nürnberger Predigerkirche, jetzt gerahmt auf der Empore der Jakobskirche und im Germanischen Museum, beweisen, wie sich damals die neue Manier der Raumdarstellung und Figurenzeichnung erst ganz langsam mit der älteren Tradition verschmolzen hat; nur die Holzschnitte der großen Passion und Gruppen des Marienlebens werden um- und nachgebildet, — niemals Dürers perspektivische Konstruktionen! Mit den Benediktszeichnungen dürfen wohl die Bauernzeichnung in Berlin (L. 219), die Coburger Maria Magdalena und Heilige Nacht (L. 220 u. 238), der Belisar in Berlin (L. 233) in den Anfang des 16. Jahrhunderts gerückt werden; es entspricht ganz dem untergeordneten Range dieses „Pseudodürer", daß wir keine selbständige Entwicklung, sondern nur eine solide Umbildung Dürerscher Ideen bei ihm finden. Ehe ich diese Säuberung beschließe, möchte ich betonen, daß noch im Jahre 1521 die verwandte Manier eines Malers, den ich mit dem Brigittenmeister leider noch

(1) Vergl. die Bezeichnung des Budapester Lanzenreiters (L. 237) vom Jahre 1502.

Digitized by Google

nicht völlig verschmelzen kann, im Nürnberger Rathaussaale neben Dürers Skizzen verewigt wurde. Zwei seiner Entwürfe hierfür ruhen noch heute im Berliner Kabinett, einen dritten, das Zwiegespräch des Solon und Anacharsis, hat Friedländer in Dessau (a. a. O. Taf. 13) gefunden. Die umständlichen Erklärungen dieser staatswissenschaftlichen Allegorien nach Valerius Maximus kann man teilweise in meinen Bemerkungen zu einer Waffenätzung H. S. Behams (Mitteilungen d. Gesellsch. f. vervielfält. Kunst 1910, S. 37 ff. mit Abb.) oder unter den übermalten Bildern des großen Nürnberger Rathaussaales finden. Ich glaube, ehe wir die Kunst des jungen Dürer ganz klar erkennen, müssen uns solche Kräfte der Dürer- und Wolgemutwerkstatt zwischen 1500 bis 1520, die Fähigkeiten eines Pencz, Hans Dürer oder Sebald Baumhauer in derselben Zeitspanne bekannte Begriffe geworden sein.

Konnte also Stadler nach der Fassung seines Themas und nach einer gewissen Einseitigkeit seiner Methode auch nicht zu einer reinen Lösung gelangen, so beweisen doch die oben angeschnittenen Fragen und Gegenbeweise, wie anregend und fruchtbar die Beschäftigung mit dem schwierigen Wolgemut-Dürerproblem an der Hand dieses eminent fleißigen Werkes werden kann.

Max Loßnitzer.

ERNEST F. FENOLLOSA, Ursprung und Entwicklung der chinesischen und japanischen Kunst. Ins Deutsche übertragen von Fr. Milcke. Durchgesehen und bearbeitet von Shinkichi Hara. Mit 260 Abbildungen. Preis M. 40.—.

Der Name Ernest Fenollosa ist sakrosankt in der Geschichte der japanischen Kunst. In den Tempelgründen des Miidera am Biwasee ist seine Asche beigesetzt. Mit dem Namen Kano Eitan wurde er in die altberühmte Malerfamilie Japans aufgenommen. Sollte man ihn auch nicht Winckelmann vergleichen, wie seine Übersetzer es tun, so bleibt ihm doch der Ruhm, der erste Ausländer gewesen zu sein, der drüben nicht nur rasch zusammenraffte, was ihm an Kunstwerken in die Hände fiel, sondern der der fremden Kunst als solcher ein warmes Interesse entgegenbrachte. In einer Zeit, als die Japaner selbst ihre nationale Vergangenheit verleugneten, italienische Maler und Bildhauer zu sich beriefen, um durch sie der einzig wahren europäischen Kultur teilhaftig zu werden, erhob der junge Amerikaner aus spanischem Geblüt, der seit 1878 an der Universität Tokyo wirkte, seine Stimme für die Erhaltung der japanischen Eigenart in Kunst und Sitte. Seiner Bemühung ist die Gründung der Kangwakai zu danken und ebenso der Bijutsukwai, zweier Kunstvereine, die für das Studium der alten ebenso wie für die Pflege der lebenden Kunst tätig waren. Auch die Kunstschule in Tokyo dankt letzten Endes Fenollosa ihr Dasein, wenn auch nun seine Ideen schon so weit Fuß gefaßt hatten, daß man seine persönliche Mitwirkung bald entbehren zu können meinte. Dankbarkeit gehört nicht zu den Haupttugenden der Japaner. Und trotz aller Ehren, die man ihm erwies, blieb Fenollosa doch ein Ausländer. Er war Amerikaner, und Boston trat seine beste Erbschaft an, indem es von Dr. Weld die Sammlungen übernahm, die Fenollosa während seiner Tätigkeit in Japan zusammengebracht hatte. Es war die Zeit, in der auch die neuen, großen Privatsammlungen in Japan selbst begründet wurden, die Zeit, in der aller alte Kunstbesitz in Fluß geriet, und Fenollosa war unter allen Ausländern, die damals in Japan lebten, der einzige, der die Gelegenheit zu nützen wußte. Boston dankt ihm eine Sammlung ostasiatischer Kunst, die nach menschlicher Voraussicht niemals mehr von einer europäischen Sammlung wird übertroffen werden können. Fenollosa selbst scheint seit seiner Rückkehr aus Japan ein ruheloser Mann gewesen zu sein. Er fand keine Heimat mehr. Seine Sehnsucht war es, in Japan zu leben. Als er das letzte Mal von dort die Reise nach Amerika antrat, war es nur, um seine Angelegenheiten endgültig zu regeln und für immer zurückzukehren. Aber er starb, ehe er seinen Plan verwirklichen konnte. Und nur seine Asche fand die Ruhe an den Ufern des Biwasees.

Fenollosa starb auch, ehe er ein Werk vollenden konnte, das er im Jahre 1906 in raschen Bleistiftnotizen entworfen hatte. Seine Gattin übernahm es, die Blätter zu ordnen und mit Hilfe japanischer Freunde zu einem Ganzen zu gestalten. Ob dem Andenken des Mannes etwas Gutes damit geschah, ist allerdings sehr zu bezweifeln. Hätte Fenollosa zwanzig Jahre früher das Werk vollendet, er hätte der Welt einen unschätzbaren Dienst geleistet. Inzwischen aber hatten andere Gelehrte, hatten vor allem die Japaner selbst wertvolle Veröffentlichungen gemacht. Ein Werk wie das, das Fenollosa vorschwebte, ließ sich nicht mehr in der Frist von drei Monaten in großen Umrissen vollenden, sondern umständliche Studien wären erforderlich gewesen. Man darf annehmen, daß Fenollosa sie selbst noch geleistet hätte. Seinen Herausgebern blieben nur

Digitized by Google

die ersten Aufzeichnungen, und wenn auch hie und da Unrichtigkeiten getilgt wurden, so mußte doch notwendig ein seiner Natur nach unvollkommenes Werk der Öffentlichkeit übergeben werden.

Der Übersetzer und der Bearbeiter, die für die deutsche Ausgabe verantwortlich zeichnen, waren sich dieser Tatsache sehr wohl bewußt. Mary Fenollosa glaubte es der Pietät schuldig zu sein, daß sie das Werk des Gatten in Druck gab. Wer eine deutsche Ausgabe veranstaltete, mußte sich fragen, wodurch sich der Aufwand rechtfertigte, und wenn man einsah, daß eine einfache Übersetzung nicht genügte, so lag in der logischen Konsequenz der Versuch einer völligen Umgestaltung oder, wenn das nicht möglich war, der Verzicht auf die Übertragung eines Werkes, dessen Unvollkommenheiten sich nicht verhehlen lassen. Aber man wählte einen Mittelweg. Manche Irrtümer wurden im Text getilgt, andere, zu deren Korrektur eingreifendere Änderungen notwendig geworden wären, in Anmerkungen berichtigt. So ergaben sich Fußnoten des Autors, der Herausgeberin, des Übersetzers, des Bearbeiters. Einer widerspricht dem anderen, und es scheint, daß wie einst der Mann, so nun seine geistige Hinterlassenschaft nur schwer Ruhe auf dieser Erde finden soll. In seinen eigenen Text schiebt man ihm Fragezeichen, in Fußnoten erteilt man ihm Rügen. Erzählt die Herausgeberin in einer Anmerkung, daß Fenollosa die Übersetzung einer Abhandlung des Kuo Hsi stets unter seinen wertvollsten Schriftstücken aufbewahrte, so nennt in einer anderen der Bearbeiter die Auszüge, die daraus mitgeteilt werden, „höchst mangelhaft". Bei einem Absatz wird nochmals eigens mitgeteilt: „Dieser Aufsatz ist besonders schlimm." Was nützt dem Leser diese Mitteilung? Er fragt, warum so mangelhafte Stellen überhaupt gedruckt, warum sie nicht verbessert wurden. Und man beginnt, an dem guten Willen der deutschen Herausgeber zu zweifeln, wenn trotz der Versicherung des Vorwortes jede kleine Verwechslung unter dem Text angemerkt wird, anstatt daß sie stillschweigend verbessert wurde.

Dem Kritiker des Buches ist durch diese Anmerkungen ein Teil seiner Arbeit vorweggenommen, und er würde sich in die angenehme Lage versetzt sehen, für alle Ausstellungen, die notwendig sind, ein für allemal unter den Text verweisen zu können, wenn der Bearbeiter sich nicht seine Arbeit allzu leicht gemacht hätte. Man gewinnt den Eindruck, daß auch er nur flüchtige Bleistiftnotizen in Druck gab, denn Fragezeichen ließen sich noch reichlich verteilen und Irrtümer berichtigen. Aber diese Kleinarbeit soll hier nicht fortgesetzt werden. Leider bliebe es vergebene Mühe, da in den großen Zügen zuerst der Bau neu zu richten wäre. Die ganz vagen Vorstellungen eines frühen pazifischen und späteren mesopotamischen Einflusses in China müßten revidiert werden, was unter indischem Einfluß und was unter graecobuddhistischer Kunst zu verstehen ist, wäre klar abzugrenzen. Die Konstruktion einer spezifisch koreanischen Kunst müßte bewiesen werden. Und für die spätere Zeit wäre ebenso sehr eine gleichmäßige Darstellung, die nicht beispielsweise die Yuan- und Ming-Kunst lediglich als Anhang behandelt, zu fordern, wie der Versuch einer kritischen Behandlung wenigstens der Hauptmeister. Auch die Wahl der Abbildungen gibt allerlei zu bedenken, manche Attribution erregt Kopfschütteln, und man versteht nicht, warum Kopien nach Meistern aufgenommen wurden, von denen Originale leicht erreichbar waren. Wir besitzen leider bereits eine höchst unvollkommene Kunstgeschichte Chinas und Japans in deutscher Sprache. Trotzdem Fenollosas Name auf dem Titel steht, ist diese neue kaum geeignet, dem Suchenden den sehr erwünschten Ersatz zu bieten. C. Glaser.

HUGO VON TSCHUDI, Ed. Manet. Dritte Auflage 1913. Verlag von Bruno Cassirer, Berlin.

Wertvoller denn als Studie über den Künstler ist uns heute Tschudis kleine Schrift als Bekenntnis seiner eigenen künstlerischen Weltanschauung. Es gibt wenige Essais in der modernen Kunstliteratur, in denen sich persönliche Überzeugung ähnlich klar einem adäquaten Stoff gegenüber ausgesprochen hat. Das ist es wohl vor allem, was diesem feinen Abriß zu seinem starken und nachhaltigen Erfolg verholfen. Der literarisch gewiß nicht sehr produktive v. Tschudi hinterließ uns hier ein Kunstwerk, das der Höhe seiner Kultur ein Denkmal setzt. Wir Modernen, die wir fast um eine Generation über Manet hinausgeschritten sind, empfinden beim Lesen dieses Buches mit seltsamer Beklemmung den tiefen Abgrund zwischen der hier offenbarten Klassizität und dem sensationslüsternen Vorwärtsdrängen unserer Jüngsten und so mancher ihrer Propheten.

G. Biermann.

Digitized by Google

RUNDSCHAU

DER CICERONE.

VI., Heft 1:

E. W. BRAUN, Eine buntglasierte schlesische Hafnerschüssel mit dem Brustbilde Kaiser Rudolfs II. im Kaiser-Franz-Josef-Museum zu Troppau. (1 farb. Tafel, 1 Abb.)

KARL SCHAEFER, Die St. Jürgengruppe im Museum für Kunst- und Kulturgeschichte zu Lübeck und ihr Meister. (2 Abb.)

CURT STOERMER, Paula Modersohn. (10 Abb.)

Heft 2:

RUD. BANGEL, Die Kunst auf dem internationalen Markt. — II. Bilder aus der Kollektion Preyer im Haag. (2 Tafeln, 5 Abb.)

EMIL HEUSER, Niederweiler, eine keramische Kunststätte des 18. Jahrhunderts. (3 Abb.)

HANS FRIEDEBERGER, Die Anbetung der Könige von Hugo van der Goes. (1 Tafel.)

Alfred Lichtwark †.

ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

Neue Folge, XXV., Heft 4:

HANS ROSENHAGEN, Wilhelm Trübner. (2 farb. Tafeln, 11 Abb.)

PAUL SCHUBRING, Italienische Renaissanceplastik in Budapest. (34 Abb.)

GUSTAV PAULI, Dürers früheste Proportionsstudie eines Pferdes. (10 Abb.)

DIE KUNSTWELT.

III., Heft 6:

JULIUS BAUM, Karl Schmoll von Eisenwerth. (1 Tafel, 11 Abb.)

FRIEDRICH KALLMORGEN, Die neuesten Kunstrichtungen.

F. BALTZER, Chinesische Architektur. (7 Abb.)

C. DELL'ANTONIO, Vom technischen Vorgang in der Holzplastik. (7 Abb.)

Heft 7:

HEINRICH REBENSBURG, Friedrich Pautsch. (7 Abb.)

Plastiken von Karl Aug. Donndorf, Richard Engelmann, Egide Rombeaux, Gust. Ad. Bredow, Charles Samuel, Auguste Rodin.

Gemälde von Carlos Grethe, Georg Sauter, André Lambert, Julius Kurz, Rud. Hellwag.

Villa des Geheimrats Krehl-Heidelberg. Architekt: Friedrich Ostendorf-Karlsruhe. (12 Abb.)

KURT HEINRICH, Andacht zur Wirklichkeit.

DIE KUNST UNSERER HEIMAT.

VII., Heft 12:

MAX STREESE, Die Darmstädter Künstlerkolonie. II. Fritz Oßwald. (1 Tafel, 6 Abb.)

KUNST UND HANDWERK.

XVII., Heft 3:

A. HEILMEYER, Geschäfts-, Weihnachts-, Neujahrs- und Künstlergrußkarten. (18 Abb.)

Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für die Amtsketten des Bürgermeisters, der Magistratsräte und der Gemeindebevollmächtigten in München. (14 Abb.)

KUNST UND KUNSTHANDWERK.

XVI., Heft 11:

E. W. BRAUN, Neuaufstellung der Sammlungen u. Neuerwerbungen des Kaiser-Franz-Josef-Museums in Troppau. (32 Abb.)

TH. RASPE, Oldenburger Holzskulpturen volkstümlicher Art. (7 Abb.)

HANS TIETZE, Heinrich Tessenow. (14 Abb.)

KUNST UND KÜNSTLER.

XII., Heft 4:

HANS MEID, Zehn Originallithographien zu Wielands Märchen Hann und Gulpenheh.

KARL SCHEFFLER, Die letzte Ausstellung der Berliner Sezession. (10 Abb.)

MAURICE DENIS, Cézanne. — I. (1 Tafel, 8 Abb.)

HEDWIG FECHHEIMER, Die neuen Funde aus Tell el Amarna. (11 Abb.)

CURT GLASER, Chinesische Skulpturen.

DEUTSCHE KUNST U. DEKORATION.

XVII., Heft 4:

A. RÖSLER, Zu den Bildern von Koloman Moser-Wien. (1 Tafel, 14 Abb.)

FRITZ BURGER, Carl Schwalbach-München. (5 Abbildungen.)

F. B., Robert Genin - München. (1 Tafel, 8 Abb.)

RICHARD BRAUNGART, Neue Arbeiten von Maler Paul Bürck. (2 Tafeln, 9 Abb.)

PASCAL FORTHUNY, Neudeutsche Architektur in französischer Beurteilung. (1 Tafel, 8 Abb.)

W. M., Neue Wachspuppen von Lotte Pritzel. (2 farbige Tafeln, 17 Abb.)

PAUL FECHTER, Vom Kunstwollen der Gegenwart.

BEITRÄGE ZUR FORSCHUNG.

Studien u. Mitteilungen aus d. Antiquariat Jacques Rosenthal-München. / 1. Folge, Heft 2:

AUGUST L. MAYER, Goyas Briefe an M. Zapater. (4 Tafeln.)

KONRAD HAEBLER, Rara Hispanica. (5 Abb.)

ERICH VON RATH, Die Erstausgabe des Fuero real. (1 Abb.)

KARL SCHOTTENLOHER, Georg Erlingers Kreuzigungsholzschnitt. (1 Tafel.)

Digitized by Google

DEKORATIVE KUNST.

XVII., Heft 4:

PAUL WESTHEIM, Haus Ruppen, Frankfurt a. M., von Architekt Professor Hugo Eberhardt. (2 Tafeln, 18 Abb.)

KARL WIDMER, Die Fresken in der Abteikirche zu St. Blasien v. Walther Georgi, Karlsruhe. (31 Abbildungen.)

FR. GILDEMEISTER, Bremen, Neue Gartenanlagen. (1 farb. Tafel, 11 Abb.)

PAUL WESTHEIM, Plastische Arbeiten von Paul Wynand, Berlin. (9 Abb.)

REPERTORIUM FÜR KUNSTWISSENSCHAFT.

XXXVI., Neue Folge, Heft 6:

HERMANN BRANDT, Kunsthistorisches bei einem Mystiker des 15. Jahrhunderts. (3 Abb.)

HELM. TH. BOSSERT, Die Heimat von Hans und Konrad Witz.

ARTHUR BECHTOLD, Abel Stimmer in Freiburg. II.

ALBERT GÜMBEL, Zur Biographie des Nürnberger Glocken- und Büchsengießers Ulrich Glockengießer. Mit urkundlichen Beiträgen zur Geschichte der Beziehungen des deutschen Königs Sigmund zu Nürnbergs Kunst und Gewerbe.

JAHRBUCH D. KGL. PREUSS. KUNSTSAMMLUNGEN.

34. Bd., Heft 4:

FRIEDRICH WINKLER, Simon Marmion als Miniaturmaler. (28 Abb.)

VALERIAN VON LOGA, Zur Zeitbestimmung einiger Werke des Velazquez. (5 Abb.)

WILHELM BODE, Florentiner Lüstermajoliken. (4 Abb.)

HERMANN VOSS, Über einige Gemälde und Zeichnungen von Meistern aus dem Kreise Michelangelos. (17 Abb.)

Beiheft: OSCAR POLLAK, Italienische Künstlerbriefe aus der Barockzeit. (1 Abb.)

ZEITSCHRIFT FÜR ALTE UND NEUE GLASMALEREI.

Heft 1:

J. L. FISCHER, Die Zeichnung des Kopfes in der Glasmalerei. (1 Tafel, 5 Abb.)

R. LINNEMANN, Reste heraldischer Glasmalereien in der Wallfahrtskirche zu Wilsnack. (3 Abb.)

A. L. MERZ, Baukeramik. (2 Abb.)

ZEITSCHRIFT FÜR CHRISTL. KUNST.

XXVI., Heft 9/10:

FRITZ WITTE, Von unserer Paramentik einst und jetzt. (2 Tafeln, 38 Abb.)

DIE CHRISTLICHE KUNST.

Heft 3:

H. HERDTLE, Michael Rieser. (7 Abb.)

FRANZ X. BOGENRIEDER, Die Wandmalereien in der „Alten Kirche" zu Garmisch. (22 Abb.)

J. A. ENDRES, Zu Dürers „Melancholie".

RICH. HOFFMANN, Architekt Franz Baumann. (1 Tafel, 18 Abb.)

HANS SCHMIDKUNZ, Große Berliner Kunstausstellung 1913. — I.

Heft 4:

G. LEVERING, Der Königsbau in München, die künftige Residenz König Ludwigs III. (9 Abb.)

FRITZ KRAUSS, In Tiefenbronn.

BARTMANN, Eine neue Kirche von C. Moritz. (2 Abb.)

O. DOERING, Die Beweinung Christi von Matthias Grünewald. (1 Abb.)

HANS SCHMIDKUNZ, Große Berliner Kunstausstellung 1913. — II.

DIE GALERIEN EUROPAS.

VIII., Heft 12:

Giovanni Bellini, Fünf Allegorien: Das Glück, Venus oder das Meer, Venus oder die Wahrheit, Bacchus und Mars, die Verleumdung; Venedig, Akademie. Text von Corrado Ricci.

REVUE DE L'ART CHRÉTIEN.

Heft 6:

ANDRÉ MICHEL, Le triptyque de Roger de la Pasture au Musée du Louvre. (1 Tafel, 6 Abb.)

Mme. LOUISE LEFRANÇOIS-PILLION, Nouvelles études sur les portails du transept à la cathédrale de Rouen. — II. (12 Abb.)

JOS. CASIER, L'Art ancien dans les Flandres à l'Exposition universelle et internationale de Gand. II. (15 Abb.)

Mélanges:

CARL R. AF UGGLAS, L'exposition d'art religieux d'Härmösand. (6 Abb.)

ALBERT MAYEUX, La Vierge et l'Enfant de la collection Tellot-Champagne à Dreux. (1 Tafel.)

Chronique. — Bibliographie.

THE BURLINGTON MAGAZINE.

Januar 1914:

Blake's „Riposo", A Note. (1 Tafel.)

W. R. LETHABY, Byzantine Silks in London Museums.

Schluß des Aufsatzes im vorigen Hefte.

ARTHUR M. HIND, Giov. Battista Piranesi. (4 Taf.)

Fortsetzung aus dem vorigen Hefte mit einer chronologischen Liste der Werke G. B. Piranesis.

AYMER VALLANCE, Early Furniture. — XIV. (1 Tafel mit 4 Abbildungen.)

Digitized by Google

ANANDA K. COOMARASWAMY, Hands and Feet in Indian Art. (2 Tafeln mit zahlreichen Abb.)

„Absicht der Notizen ist, auf die besondere Gestaltung der Hände und Füße in der indischen Malerei und Skulptur und deren Bedeutung für die ganze Figur hinzuweisen."

G. F. HILL, Notes on Italian Medals. — XVI. (1 Tafel mit 9 Abbildungen.)

Behandelt einige italienische Medaillen aus der Sammlung des Mr. F. W. Greene, sowie zwei Wachsmodelle zu Medaillen, eine von der Hand Michele Mazzafirris zur Kehrseite der Medaille des dritten Großherzogs von Toskana, Ferdinand I. de' Medici, die andere von einem unbekannten Künstler zur Medaille Sigismunds III. von Polen.

ABRAHAM BREDIUS, The „Elisabeth Bas" Portrait again. (2 Tafeln mit 4 Abbildungen.)

„Je mehr", schließt der Verfasser seine kurzen Ausführungen, „meine Gegner echte Rembrandts dieser Periode studieren, um so mehr werden sie in der Madame Bas ein Gemälde finden, das schwächer und unsicherer als Rembrandts eigene Arbeiten, kurz, das nur ein rembrandteskes Bild, kein echter Rembrandt ist."

THOMAS ASHBY, Turner in Rome. (2 Tafeln mit 4 Abbildungen.)

FRIEDRICH WINKLER, Some Early Netherland Drawings. (3 Tafeln mit 8 Abbildungen.)

Behandelt einige Handzeichnungen aus dem Ashmolean-Museum zu Oxford, die 1912/13 von der Vasari Society herausgegeben wurden und zu dem Kreise Roger van der Weydens gehören; sodann ein Porträt aus der Salting Collection in Verbindung mit einer Zeichnung aus dem Berliner Kupferstichkabinett, und schließlich ein Triptychon nach van der Weyden.

AUGUST L. MAYER, An Unknown Portrait by Murillo. (1 Tafel.)

Das bis jetzt unbekannt gebliebene, momentan im Besitz des Kunsthändlers F. Kleinberger befindliche lebensgroße Porträt eines Edelmannes aus Sevilla wird vom Verfasser in die Jahre 1650—1655 verwiesen.

Letter to the Editors. — Reviews. — Notes. Italian Periodicals. — Publications Received.

ONZE KUNST.

Nr. 8, August:

ARNOLD GOFFIN, De Afdeeling Schoone Kunsten op de Wereldtentoonstelling te Gent. (12 Abb.)

C. DE LORM, Het Hotel en Restaurant „Pomona" te 's-Gravenhage. (11 Abb.)

Kunstberichten. Kunstveilingen. Boeken en Tijdschriften. Varia.

Nr. 9, September:

EMILE VERHAEREN, Jacob Verberckt. (7 Abb.)

ALBERTINE DE HAAS, Coba Ritsema. (7 Abb.)

Kunstberichten. — Ambachts- en Nijverheidskunst. Boeken en Tijdschriften. Personalia.

Nr. 10, Oktober:

FRANS VERMEULEN, Nationale Tentoonstelling van oude kerkelijke Kunst te 's Hertogenbosch. (11 Abb.)

JAC. VAN DEN BOSCH, Aanteekeningen op de Bouvak-Tentoonstelling te Leipzig en Berlage's inzending. (6 Abb.)

Kunstberichten. Museumskroniek. Boeken en Tijdschriften.

Nr. 11, November (Sonderheft):

PAUL BERGMANS, De Tentoonstelling van Oude Kunst in Vlaandern, Gent 1913. (27 Abb.)

Nr. 12, Dezember:

FRANS VERMEULEN, Nationale Tentoonstelling van oude kerkelijke Kunst te 's Hertogenbosch. (Fortsetzung und Schluß.) (9 Abb.)

CORN. VAN DER SLUYS, Hedendaagsche vormen voor lampen. (13 Abb.)

Kunstberichten. Boeken en Tijdschriften. Personalia.

ART IN AMERICA.

II., Heft 1:

AUGUST F. JACCACI, Figure pieces of Corot in America. — II. (3 Tafeln, 4 Abb.)

WILLIAM R. VALENTINER, The brothers Govert and Raphael Camphuysen. — I. (4 Abb.)

JEAN GUIFFREY, The Fragonards of the John W. Simpson Collection. (5 Tafeln.)

JOSEPH BRECK, A double portrait by Fra Filippo Lippi. (2 Tafeln.)

ELLIOTT DAINGERFIELD, Ralph Albert Blakelock. (2 Tafeln, 2 Abb.)

F. B. TARBELL, A marble head of Antonius belonging to Mr. Charles L. Hutchinson of Chicago. (1 Tafel.)

GISELA M. A. RICHTER, The Curtis Collection of ancient glass. (4 Tafeln.)

STORIA DELL' ARTE CLASSICA ED ITALIANA.

I., Heft 1—3:

G. E. RIZZO, Storia dell'arte greca.

III., Heft 4—5:

PIETRO TOESCA, Storia dell'arte italiana. I. Dalle origini cristiane alla fine del secolo XIII.

SOPHIA.

Januar:

N. M. SCHTSCHEKOTOW, Altrussische Stickereien. (20 Abb.)

Versuch einer Charakteristik der Entwicklung der altrussischen, kirchlichen Kunststickerei.

P. MURATOW, Gaudenzio Ferrari. (7 Abb.)

Fresken des Künstlers in den Kapellen des Sacro Monte zu Varallo.

Digitized by Google

APOLLON.

Heft 10:

W. DMITRJEW, Nikolai Nikolajewitsch Gay. (17 Abb., 1 Farbentafel.)

Charakteristik dieses russischen Malers nebst Oeuvreliste.

N. PUNIN, Wege der modernen Kunst und die russische Ikonenmalerei. (1 Farbentafel.)

STARYJE GODY.

November:

A. BENOIS, La collection des dessins de Mr. Yaremitch. (44 Abb.)

Beschreibung der Zeichnungssammlung dieses in St. Petersburg wohnhaften Künstlers. Reproduziert sind Blätter von: Bibbienna Galli, Gulio Romano, Bald. Peruzzi, Parmegianino, T. und F. Zuccaro, D. Campagnola, A. Merli, D. Piola, L. Cambiaso, Sermoneta, A. Carracci, Solimena, S. Ricci, Tiepolo, N. Poussin, G. Domenico, Watteau, Boucher, Fragonard, J. Vien, Hubert Robert, J. Vernet, Casanova, A. de Saint-Aubin (?), Greuze, Ch. Percier; ferner Abr. Bloemart, Momper, W. Buytewech, Rembrandt, A. Ostade, M. Merian, J. Liyken und Van Dyck.

BARON A. DE FOELKERSAM, Le galuchat et son application aux arts. (8 Abb.)

Technik und Verwendung dieser Fischhaut, illustriert durch Kunstgegenstände aus der Kaiserl. Eremitage.

P. STOLPIANSKY, Le vieux Petersbourg; la vente d'objets d'art au XVIII. siècle.

Digitized by Google

NEUE BÜCHER

JOSEPH BRAUN, Spaniens alte Jesuitenkirchen. Ein Beitrag zur Geschichte der nachmittelalterlichen kirchlichen Architektur in Spanien. Mit 14 Tafeln und 27 Abbildungen. Herdersche Verlagshandlung, Freiburg. Preis M. 4.80.

AUGUST L. MAYER, Segovia, Avila u. El Escorial. Mit 133 Abbildungen. (Sammlung „Berühmte Kunststätten", Bd. 61.) Verlag von E. A. Seemann, Leipzig. Preis M. 4.—.

ALBRECHT HAUPT, Lissabon und Cintra. Mit 108 Abbildungen. (Sammlung „Berühmte Kunststätten", Bd. 62.) Verlag von E. A. Seemann, Leipzig. Preis M. 3.—.

FR. FRIEDRICH LEITSCHUH, Bamberg. Mit 150 Abbildungen. (Sammlung „Berühmte Kunststätten", Bd. 63.) Verlag von E. A. Seemann, Leipzig. Preis M. 4.—.

FRITZ BURGER, Handbuch der Kunstwissenschaft, Lieferung 10—12. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion m. b. H., Berlin-Neubabelsberg.

VALERIAN TORNIUS, Salons. Bilder gesellschaftlicher Kultur aus fünf Jahrhunderten. 2 Bde., geb. M. 10.—. Verlag von Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

HANS TIETZE, Die Methode der Kunstgeschichte. Ein Versuch. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

OTTO VON FALKE, Der Mainzer Goldschmuck der Kaiserin Gisela. In Kommission des Verlags für Kunstwissenschaft, Berlin.

JULIUS MEIER-GRAEFE, Eugène Delacroix. Beiträge zu einer Analyse. Mit 145 Abbildungen, zwei Faksimiles und einer Anzahl unveröffentlichter Briefe. Verlag von R. Piper & Co., München.

KRISTELLER, Die lombardische Graphik der Renaissance. Verlag von Bruno Cassirer, Berlin. Preis br. M. 33.—, geb. M. 37.—.

HOLLÄNDER, Die Medizin in der klassischen Malerei. Verlag von Ferdinand Enke, Stuttgart. Preis M. 28.—.

WAETZOLDT, Der Universitätsbau zu Halle und Friedrich Schinkel. Verlag von Ferd. Hirt, Breslau. Preis M. 3.50.

WEBER, Einbanddecken, Elfenbeintafeln, Miniaturen, Schriftproben aus Metzer liturgischen Handschriften. Verlag von Joseph Baer & Co., Frankfurt a. M.

BENZIGER, Die Fridolinslegende nach einem Ulmer Druck des Joh. Zainer. (Studien z. deutschen Kunstgeschichte, Heft 166.) Verlag von J. H. Ed. Heitz, Straßburg. Preis M. 6.—.

RÖTTINGER, Die Holzschnitte zur Architektur und zum Vitruvius Teutsch des Walther Rivius. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 167.) Verlag von J. H. Ed. Heitz, Straßburg. Preis M. 6.—.

SCHOENER, Die ältere Ornamentik im Ysenburger, Schlitzer und Riedeselschen Wappen. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 168.) Verlag von J. H. Ed. Heitz, Straßburg. Preis M. 2.—.

MARIGNAN, Les Fresques des églises de Reichenau. Les Bronzes de la cathédrale de Hildesheim. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 169.) Verlag von J. H. Ed. Heitz, Straßburg. Preis M. 8.—.

RICHTER, Chantilly in History and Art. Verlag von John Murray, London. Preis s 21.—.

SYDOW, Cuno Amiet. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft 106.) Verlag von J. H. Ed. Heitz, Straßburg. Preis M. 5.—.

JACOBSEN, Umbrische Malerei des 14., 15. und 16. Jahrhunderts. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft 107.) Verlag von J. H. Ed. Heitz, Straßburg. Preis M. 30.—.

VII. Jahrgang, Heft II.

Herausgeber u. verantwortl. Redakteur Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Darmstadt, Heinrichstr. 51, Fernsprecher 2150. — Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretung der Redaktion in BERLIN: HANS FRIEDEBERGER, Berlin W. 15, Uhlandstr. 158. / In MÜNCHEN: Dr. ADOLF FEULNER, München, Baaderstr. 21. / In ÖSTERREICH: Dr. KURT RATHE, Wien I, Elisabethstr. 5I. / In ENGLAND: FRANK E. WASHBURN-FREUND, 3 Bienheim Road, St. John's Wood, London N. 4. / In HOLLAND: Dr. RUDOLF BANGEL, Haag, Willem de Zwijgerlaan 9. / In FRANKREICH: Dr. OTTO GRAUTOFF, Paris, Quai Bourbon 11. / In der SCHWEIZ: Dr. JULES COULIN, Basel, Eulerstr. 65.

Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung der Monatshefte für Kunstwissenschaft: Klinkhardt & Biermann, Leipzig, Liebigstraße 2. Telephon 13467.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

Digitized by Google

NICOLA DA GUARDIAGRELE / DER GOLDSCHMIED DER ABRUZZEN

:: EINIGE ANGABEN UND EINE BIBLIOGRAPHIE ::

Mit acht Abbildungen auf fünf Tafeln

Von SIDNEY J. A. CHURCHILL-NEAPEL

Die Energie, mit welcher während der letzten zwei bis drei Jahrzehnte nach Urkunden, Kirchenschätzen und Privatsammlungen in Italien geforscht worden ist, offenbar seiner ehemaligen künstlerischen Größe wegen, hat eine Fülle von Einzelheiten hervorgebracht. Einer jener Künstler, der den Gegenstand einer oft sehr lebhaften Diskussion bildete, die bald für, bald wider ihn sprach, ist der Goldschmied Nicola da Guardiagrele. Keiner jedoch, der das Prozessionskreuz gesehen hat, das er für seine Geburtsstadt schuf und das heute noch in der Kirche von S. Maria Maggiore zu Guardiagrele aufbewahrt wird, kann ihm den Rang eines durch seine Kunst und seine Bedeutung über dem Durchschnitt stehenden Meisters absprechen. Er war nicht, wie einige seiner Zeitgenossen, ein Künstler, der auf ruhmvoller Laufbahn Werke hervorbrachte. Es ist deshalb einigermaßen seltsam, wenn man seinen Namen nicht auf der Liste derer findet, die dazu aufgefordert wurden, sich an der Bewerbung für den Auftrag der zweiten und dritten Türe des Baptisteriums von S. Giovanni in Florenz zu beteiligen, obwohl sein Name zu der Zeit, in der jene berühmten Türen in Auftrag gegeben wurden, weit über seine unmittelbare Umgebung hinaus bekannt war. Das einzige Werk von ungewöhnlicher Größe, das seinen Namen trägt, ist das Silber-Antependium in Teramo, das in den letzten Jahren seines Lebens entstand, und an welchem der Einfluß der Schule Lorenzo Ghibertis erkennbar ist.

Diese Zeilen verfolgen den Zweck, die Bedeutung Nicolas an Hand einiger guter Beispiele seines Werkes zu erhärten und einen Überblick zu geben über das, was bereits über diesen Künstler geschrieben worden ist, ferner darzutun, wo erreichbare Illustrationen seiner Werke zur Verfügung stehen.

Eine der heute positiv feststehenden Angaben über Nicola ist die, daß gewisse Gegenstände, die sich in den Zeitraum von 1422 (das Kreuz von Lanciano) bis 1455 (Büste von S. Giustino in Chieti) einordnen lassen, die Unterschrift tragen: NICOLAUS ANDREAE DE GUARDIA; NICOLAI DE GUARDIAGRELIS; NICOLAI DE GUARDIA. Zwei Werke, eines datiert 1418, die Monstranz in Francavilla-a-mare, und deren Bruderwerk, die Monstranz in Atessa, sind von der Liste der ihm positiv zugeschriebenen Werke aus Gründen, die später angeführt werden sollen, ausgeschlossen worden. Andere Werke werden noch erwähnt, die von ihm gemacht sein sollen, aber diese befinden sich heute nicht mehr in den Kirchen, für die sie geschaffen wurden. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß sie irgendwo auswärts in öffentlichen oder Privatsammlungen aufbewahrt werden. Der Sockel eines Kreuzes wurde mit der Pirri-Kollektion in Rom im Jahre 1889 verkauft, und heute ist es nicht bekannt, wo er sich befindet.

Über Nicolas Familiennamen ist bis jetzt nichts Bestimmtes gefunden worden. Es wurde vermutet, daß derselbe Gallucci war, aber ein Beweis, der der modernen Kritik standzuhalten und zu bezeugen vermöchte, daß dies wirklich sein Familienname war, ist für die Annahme bisher nicht erbracht worden. Prof. Giuseppe Jezzi aus Guardiagrele wird binnen kurzem Angaben publizieren, die er für hinreichend betrachtet, um die Zuerkennung des Namens Gallucci als Nicolas Familienname zu

Digitized by Google

unterstützen. Balzano in seiner „Rassegna d'Arte degli Abruzzi e del Molise" Bd. I, p. 29, erwähnt Nicolaus Galluti als „sculptor, pictor et aurifex", der in der Kirche von S. Silvestro in Guardiagrele im Jahre 1525 als Enkel Nicolas' begraben wurde. Der Verwahrer der Begräbnisurkunde dieses Galluti ist der Obituario der Kirche S. Nicola di Bari in Guardiagrele. — Mannigfaltige Daten werden auf Nicolas Geburt bezogen, und ein Autor (Melani in: l'Arte nell'Industria, Bd. I, p. 406) gibt das Jahr 1395 als wahrscheinliches Datum seiner Geburt an. Ein von Rivera (in l'Arte, Anno XII, p. 377) veröffentlichtes Dokument zeigt, daß Nicola schon im Jahre 1462 verstorben war. Dieses schließt alle bis auf den heutigen Tag erreichbaren positiven Kenntnisse von ihm ein. Marini berichtet (siehe Bibliographie Nr. 58—59), daß ein Nicola da Guardiagrele durch die Tiburtini in Tagliagozza im Jahre 1381 gefangen gesetzt wurde, und daß er Silberarbeiten für den Dom von Tivoli machte. Dieser Bericht steht in offenem Widerspruch mit demjenigen, welcher als Datum seiner Geburt das Jahr 1395 angibt.

Die früheste Erwähnung einer Arbeit von Nicola in einem gedruckten Buch scheint die Beschreibung und Abbildung des Lateran-Kreuzes in den Werken von Ciampini (siehe Bibliographie, Nr. 119—120) zu sein. Dieses Kreuz war ebenfalls abgebildet in Valentinis Werk über die Basilica Lateranense, dessen Text von F. Gerardi verfaßt und während mehrerer Jahre zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Rom im Druck erschienen ist.

Der Leser, der nähere Angaben über die Goldschmiedekunst in den Abruzzen während des 14. und 15. Jahrhunderts sucht, wird verwiesen auf H. W. Schulz, Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien; Dresden 1860, 3 Bände und eine Mappe mit Abbildungen. Gmelins sorgfältige Arbeit (Bibliographie, Nr. 45—47) enthält einen Auszug aus dem, was Schulz geschrieben hat.

Da die Kunst der Abruzzen bis vor nicht langer Zeit nur Wenigen bekannt war, war die Ausstellung in Chieti im Jahre 1905 eine Offenbarung für diejenigen, die Interesse dafür, jedoch nie die Gelegenheit hatten, die einzelnen Kirchen und Städte jener malerischen Gegend zu durchforschen. Selbst in Chieti jedoch sind wichtige Exemplare seiner noch heute existierenden, einheimischen Kunst von der Ausstellung zurückgehalten worden. Der wichtigste von den vermißten Gegenständen war das große nach Teramo gehörige Antipendium, das zehn Jahre früher auf eine Ausstellung in Mailand gesandt worden war.

Der früheste Gegenstand, der Nicola zugeschrieben wird, ist die Monstranz zu Francavilla-a-mare. Dieses Werk, das ich noch nicht gesehen habe, trägt die Unterschrift: Nicolaus Andree de Guardia me fecit A. D. MCCCC XIII. Es ist Besitztum der Kirche S. Franco. Von verschiedenen Autoren ist schon darüber geschrieben worden. Der einzige derselben, der in der Bibliographie nicht angeführt ist, ist Pasquale Trivelli, über dessen Werk „Discipline degli Archivi" es mir unmöglich war, irgendwelche Einzelheiten zu erhalten. Die Monstranz zu Atessa, in der Kirche von S. Leucio, ist ein Bruderwerk von jenem. Beide wurden vor 1420 ausgeführt. Ich bin geneigt, die bisher von anderen Verfassern Nicola zugeschriebenen Werke in zwei Gruppen zu teilen: in die vor und die nach 1420.

Die Monstranz zu Atessa trägt um den Sockel herum eine Inschrift, welche, wie diejenige seines Bruderwerkes in Francavilla, Ursache zu einer großen Diskussion geworden ist. Sie lautet wie folgt: „EGO NICOLAVS ANDREE PASQUALIS DE GVARDIA GRELIS FEC HOC OPUS IN ANNO DOMINI MILLESIMO QUATTRICENTESIMO DECIMO OCTAVO DIE PRIMO DICEMBI. Zwischen jedem Wort steht ein Punkt. Diese Unterschrift, wenn es eine Unterschrift ist, ist nicht die ge-

Digitized by Google

wöhnliche, die man auf die Arbeiten der späteren Gruppe des Goldschmiedes setzte. Was mir an der Monstranz von Atessa besonders auffiel, war die Emailarbeit rings um den Sockel. Diese besteht aus Arabesken von Emailarbeit, in verschiedene Felder geteilt, die an dem Hauptkörper der Basis durch Nägel befestigt sind. In den Werken der späteren Gruppe habe ich nichts derartiges gefunden, noch weist die Emaillierung dieselbe technische Arbeit auf. Ebenso scheint mir das Silber eine andere Legierung aufzuweisen. Aus diesen Gründen bin ich der Meinung, daß wir es mit Werken von zwei verschiedenen Individuen zu tun haben. Ein fragmentarisches Stück Steinarbeit, gefunden in S. Maria Maggiore in Guardiagrele und abgebildet bei Ferrari (Bibliographie Nr. 36, Tafel 3) zeigt, welchen Einfluß es auf die Entstehung der Monstranz in Francavilla und Atessa gehabt haben mag.

Diese Gegenstände sind von Alinari sowie vom Unterrichtsministerium in Rom photographiert worden. Kopien können von beiden bezogen werden.

Die Monstranz in Francavilla ist abgebildet worden von Melani in seiner l'Arte nell' Industria, Bd. I, p. 425.

Die Hauptgruppe, auf die ich verwiesen habe und die zweifellos ein und demselben Künstler zugeschrieben werden kann, beginnt mit dem Kreuz in der Kirche S. Maria Maggiore in Lanciano.

Ferrari gibt in seiner Beschreibung die Höhe desselben mit 122 cm und die Breite mit 82 cm an. Es trägt die Unterschrift: HOC OPUS FECIT NICOLAUS AND/REE D'GUARDIA A D MCCCCXXII. Hier handelt es sich insofern um ein bemerkenswertes Stück Arbeit, als die Figuren unter Baldachinen stehen (die Abbildung zeigt die Rückseite des Kreuzfußes mit dem Knopf). Der Hauptteil dieses letzteren ist aus vergoldetem Kupfer mit eingelegter Emailarbeit und Silberfiguren. Die Stangen, die zum Tragen dieser Kreuze dienen, sind als solche ebenfalls interessante Arbeiten.

Zu dieser Arbeit ist ein Dokument entdeckt und schon von zahlreichen Autoren publiziert worden: der Vertrag zwischen dem Erzpriester sowie anderen Kirchenältesten und dem Goldschmied Nicola über die Herstellung dieses Kreuzes, abgeschlossen am 26. Oktober 1421. Danach betrug der vereinbarte Preis 13 Dukaten für das Pfund Gewicht des Kreuzes selbst, während für das Pfund Gewicht des Knopfes 7 Dukaten gezahlt werden sollten, mit der Bedingung, daß die Totalkosten 500 Dukaten nicht überschreiten dürfen. Dies war wahrscheinlich der Normalpreis für solche Kreuze in jener Zeit.

Das Kreuz von Lanciano ist abgebildet worden von Bindi (Bibliographie Nr. 18, Tafel LXXXIX), ebenso photographiert von Alinari, Di Tonto von Lanciano und vom Unterrichtsministerium.

Das nächste datierte und bezeichnete Werk, nach dem Kreuz von Lanciano, aus der Werkstatt Nicolas, ist das Kreuz der Kirche S. Maria Maggiore in Guardiagrele. Es trägt die Unterschrift: OPUS NICOLAY . GUAR/DIA GRELIS . M . CCCC . XXXI und selbstverständlich ist diese Arbeit, die er für seine Heimatstadt fertigte, eine der edelsten, die seinen Namen tragen. Leider ist aber hier die Erhaltung weniger gut als bei den Kreuzen von Aquila und Lanciano; nichts destoweniger ist dieses Kreuz in Hinsicht auf die Qualität der Arbeit ein prächtiges Beispiel von des Meisters Kunstfertigkeit in dieser Zeit. Es ist von bedeutender Größe, die Ferrari mit 92 cm Höhe und 74 cm Breite angibt. Ich möchte sagen, daß Nicola in diesem Werke sowohl, wie in dem Kreuz von Aquila den Höhepunkt seines Könnens als Goldschmied erreicht habe. Jede Richtung seiner Kunst ist vertreten, sei es Treib-, Guß-, Gravier-, Email- oder Nielloarbeit; in jeder erweist er sich als vollendeter Meister.

Digitized by Google

Kurz nach der Herstellung des Kreuzes für seine Heimatstadt wurde Nicola berufen, ein Prozessionskreuz für den Dom in Aquila (Kirche S. Massimo) zu fertigen. Die Unterschrift auf diesem Kreuz lautet: OPUS . NICOLAI . ANDREE D'/GUARDIA . A . D . M . CCCCXXXIIII.

Die Kreuze von Guardiagrele und Aquila sind beide von Alinari und dem Unterrichtsministerium photographiert worden.

Das Kreuz von Monticchio datiert ebenfalls von 1431. Von 1433 bis 1448 war Nicola mit der Herstellung des Paliotto für den Dom in Teramo beschäftigt. Im Jahre 1451 verfertigte er das Kreuz in S. Giovanni in Laterano und im Jahre 1455 die Silberbüste von S. Giustino in Chieti. Photographien der meisten dieser Gegenstände sind erhältlich von Alinari und dem Unterrichtsministerium. Moscioni in Rom hat das Laterankreuz ebenfalls photographiert.

Labarte, in seiner „Histoire des Arts Industrielles", vol. II, p. 502 (von Bertaux irrtümlicherweise als auf Seite 108 angegeben), hält Nicola für einen aus Rom Gebürtigen und ist der Meinung, daß die Figuren von Nicola an ein schon vorher bestehendes Kreuz angefügt wurden.

Molinier, der in seiner „Histoire Générale des Arts Appliqués à l'Industrie du V^e^ à la fin du XVIII^e^ siècle", vol. IV, p. 247, ebenfalls eine Abbildung des Laterankreuzes wiedergibt, schreibt, indem er über Kreuze im allgemeinen spricht: „On pourrait dresser une longue liste de croix d'autels ou de croix processionelles créées en Italie au XV^e^ siècle. A dire vrai, cette liste ne serait pas très intéressante, puisqu'elle ferait connaitre, dans un grand nombre de cas, des monuments qui vraiment, au point de vue du style comme de l'exécution, ne sont pas très remarquable.... Nous croyons inutile de signaler particulièrement les monuments de ce genre conservés en Italie, car cette formule ayant été adoptée au XIV^e^ siècle et ayant continué à être en usage pendant le XV^e^ siècle et une bonne partie du XVI^e^ siècle il n'est guère d'église italienne, si modeste soit-elle, qui ne possède un échantillon de ces crucifix, toujours du même galbe, peu heureux, d'ailleurs, et qui exceptionellement seulement, quand ils ont été exécutés par des artistes de grand talent, peuvent être véritablement considérés comme des oeuvres d'art. Faisons une exception toutefois pour une grande croix d'argent doré, qui est conservé à la Basilique de Saint-Jean de Latran à Rome. Cette oeuvre date de 1451; elle est signée de Nicolo Guardiagrele, orfèvre, dont on connait un certain nombre de pièces qui ne sont pas précisément de nature à le faire classer parmi les grands artistes de la renaissance. C'est un artisan toutefois qui a su s'assimiler certains cotés caractéristiques de l'art du XV^e^ siècle italien et qui reproduit, sous forme affadie, quelques-unes des trouvailles des grands artistes ses contemporains". Nachdem er das Laterankreuz beschrieben hat, fährt Molinier weiter: „Ces scènes pourraient passer à la rigueur, pour des oeuvres originales de Guardiagrele si l'attitude des personnages ne nous offrait de nombreuses reminiscences de formules déjà vieilles quand il les exécuta, et qu'il ne pouvait avoir la prétention d'avoir inventées."

Ein französischer Kritiker, der die Kunst der Abruzzen aus erster Hand im Lande selbst studierte, Emile Bertaux, sagt in seiner „l'Esposizione d'Orvieto e la Storia delle Arti", in dem Archivio Storico dell'Arte, Roma, Ser. II, anno III—1897, p. 19, indem er über die Abruzzen und die Ausstellung in Orvieto spricht: „Gli Abruzzi non hanno mandato niente dei ricchissimi tesori che nascondono in seno alle loro valli ovvero in cima ai loro monti. La magnifica croce del Laterano firmata nel 1451 da Nicola d'Andrea di Guardiagrele, discepolo del Ghiberti, che splendeva in

Digitized by Google

una delle vetrine papali, era già conosciuta da tempo, anzi è la prima opera dell' insigne cesellatore abruzzese che sia stata segnalata dal Labarte, nel tempo che nessuno conosceva il paese di Guardiagrele, perduto sulle prime falde della Maiella, e che Nicola passava per un artefice romano. Vicino a questo lavoro ricchissimo, d'una conservazione stupenda e d'uno splendore unico la feconda fabbrica di Sulmona...."

Nach drei französischen Autoren ist die Meinung eines hervorragenden italienischen Kunstkritikers von Interesse. Adolfo Venturi, in seiner „Storia dell'Arte", vol. VI, p. 177, hält es nicht für unwahrscheinlich, daß Nicola vom Werk Lorenzo Ghibertis inspiriert worden sei. In vol. VII, p. 156 des gleichen Buches sagt er, indem er von der Madonna col Bambino (jetzt in der Galerie der Uffizien in Florenz) spricht, es sei eine „opericiola sciatta meschina, ordinaria, pari del resto alle sue tante vantate oreficeria".

Speziell bei der Betrachtung der Frontseite des Altars in Teramo haben Kritiker immer wieder den Namen Nicolas mit dem Lorenzo Ghibertis als seines Meisters in Zusammenhang gebracht. Einige andere haben es jedoch gewagt, diese Behauptung umzustürzen. Um sich zu vergewissern, welcher Glaube jeder der beiden Theorien gebührt, ist es notwendig, die Dokumente über die Erstellung der Türen des Baptisteriums von S. Giovanni in Florenz zu studieren, wo die Zusammenhänge konstatiert werden können.

Ghiberti hinterließ uns einen Bericht über seine Arbeit an den Türen des Baptisteriums in seinem Commentario II, fol. 11, Rückseite des Manuskriptes recto, in der Biblioteca Nazionale in Florenz (Magliabechiana, Cod. XVII, 33). Dieser Commentario wurde gedruckt von Cicognara in seiner „Storia della Scultura", Bd. IV, p. 208, wo es „Commentario inedito" genannt wird. Ebenfalls wiedergedruckt wurde es in den „Vite" von Vasari (Firenze, Lemonnier, Bd. I, 1846, p. XI—XXXVII); später von Perkins in „Ghiberti et son école", 2me édition, Paris, Pierson, s. a. 4^0, p. 114, von Frey: „Vita di Lorenzo Ghiberti. Con i commentarj e con aggiunte e note" (Berlin, 1886, 8^0) und kürzlich von Julius von Schlosser in „Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten" (2 Bde., Berlin, Bard, 4^0, 1912), der zweite Commentario beginnend auf Seite 35 des ersten Bandes. — Ghiberti berichtet (Schlosser, p. 45): „Non dimeno in questo istante (l'anno 1400) da miei amici fu scritto come i gouernatori del tempio di sancto Giouanni Batista mandano pe' maestri i quali siano docti de' quali essi uoglono uedere pruoua. Per tutte le terre di Ytalia moltissimi doctri maestri uennono per mettersi a questa pruoua et questo combattimento. Chiesi licentia dal signore (Malatesta da Rimini) e dal campagno. Sentendo el signore il caso subito mi di licentia; insieme cogl'altri scultori fumo innanzi agli operai di detto tempio. Fu a ciascuno dato quattro tauole.... Furono i combattitori questi: Filippo de Ser Brunellesco, Symone da Colle, Nicholo d'Areco, Jacopo della Quercia da Siena, Francesco di Valdombrina, Nicholo Lamberti, fumo sei a fare detta pruoua la quale pruoua era dimostrazione di gran parte dell'arte statuaria." Nach Gaye (Carteggio inedito di Artisti, Tomo I, p. 148, Firenze 1839) wurde Ghiberti im Jahre 1378 geboren. Im Jahre 1400 war er also 22 Jahre alt.

Da Nicolas Name auf der Liste jener vermißt wird, die aufgefordert wurden, sich um die Arbeit im Baptisterium zu bewerben, bleibt noch zu untersuchen übrig, ob er sich nicht unter jenen befand, die Ghiberti in seinem Unternehmen beistanden. Die Registerbücher der Opera di S. Giovanni, betreffend die Arbeit der zweiten und dritten Türe — deren Herstellung Ghiberti aufgetragen wurde — sind bis jetzt noch nicht gefunden worden. Glücklicherweise jedoch sind Auszüge in den Spogli

Digitized by Google

Strozziani in Florenz, sowie in verschiedenen Publikationen erhalten. Das wichtigste der letzteren ist der große Folioband von Thomas Patch und Ferdinando Gregori: „Opere incisa in Rame della Porta di S. Giovanni" (Firenze 1773; die Tafeln tragen die Daten 1772—1774), 34 Kupferstiche in großem Folioformat, von verschiedenen Maßen.

Dieses seltene Werk ist in sofern wichtig, als es einen Bericht über die verursachten Kosten für die zweite und dritte Türe enthält, sowie auch Angaben über die Kunsthandwerker, die Ghiberti bei seiner Arbeit halfen. Gaye (Carteggio, wie schon angeführt, auf S. 105) berichtet, daß Patch und Antonio Cocchi ein und dieselbe Person seien. Diese Kostenanschläge wurden wieder gedruckt von Muntz, „Archives des Arts", Paris 1890, auf p. 15. Brockhaus (Ricerche sopra alcuni capolavori d'Arte Fiorentina; Edizione Italiana per cura di F. Malaguzzi-Valeri; Milano 1902, Hoepli, Fol. pp. XIII—132, illustriert) gibt ebenfalls Auszüge aus dem in den Spogli Strozziani in der Biblioteca Nazionale in Florenz aufbewahrten Berichten wieder. Diese Berichte sind unlängst erneut gedruckt worden von Frey in seiner Ausgabe von Vasaris „Vite" (München 1911, Müller, Bd. I, auf S. 353). C. Milanesi nennt in seiner Ausgabe der Vite (Bd. II, Firenze 1878, p. 256) Namen anderer von Ghiberti angestellter Gehilfen, die nicht in Patchs Liste sind, welche er übrigens abdruckt.

Aus dem vorangehenden geht hervor, daß Lorenzo die Arbeit übertragen wurde unter der Bedingung, daß Lorenzo selbst alle die feineren Einzelheiten eigenhändig ausführen müsse. Außer der Beihilfe seines Vaters wurde ihm auch andere Hilfe gestattet. Eine Prüfung der Listen seiner Gehilfen fördert allein schon zwei Gesellen mit Namen Nicola zutage. Der eine verdiente 25 Fl. jährlich und arbeitete weniger als ein Jahr lang, während der andere ein Knabe mit Namen Nicolo di Baldouino war. Die geschicktesten Gehilfen wurden mit 75 Fl. jährlich bezahlt, so daß der Ersterwähnte also nicht unter denselben war. Die zweite und dritte Türe beschäftigten Ghiberti von 1403 bis 1462.

Die Behauptung also, daß Nicola Lorenzo Ghiberti bei den Türen des Baptisteriums von S. Giovanni behilflich war, scheint durch keinen irgendwie dokumentarischen Beweis gestützt zu sein. Daß das Antependium in Teramo einige mit solchen von Ghibertis Werk identische Einzelheiten aufweist, zeigt klar, welchen Ursprungs einige von Nicolas Elementen sind.

Das letzte bisher entdeckte Werk Nicolas ist die Büste von S. Giustino in Chieti. Girolamo Nicolini, in seiner lateinisch abgefaßten Geschichte von Chieti, die von Ferrari (Bibliographie, Nr. 34) erwähnt wird, sagt, daß diese Arbeit die Unterschrift trug: OPUS NICOLAI DE GUARDIA GRELIS A. D. MDCCCCLV. Die Büste ist heute nicht mehr in ihrer ursprünglichen Verfassung: sie weist Spuren der Restauration auf, die im Jahre 1721 ausgeführt wurde.

* * *

Es ist hier keiner anderen, Nicola zugeschriebenen Goldschmiedearbeiten mehr Erwähnung getan worden, erstens weil einige von diesen heute nicht mehr an den Stellen zu finden sind, für die sie geschaffen wurden, und weil ferner kein Beweis erbracht werden kann, der solche Zuweisungen stützen könnte.

Aus gleichen Gründen ist auch jeder sonstige Hinweis auf bildhauerische und malerische Arbeiten, die Nicola zugeschrieben werden, unterlassen worden. Balzano und Reymond, sowie auch andere Autoren, behandelten Nicola als Bildhauer.

In der über Nicola angeführten Literatur wurde der Angaben Erwähnung getan, die der Feder des Professors Jezzi zu verdanken sind. Ferrari, der unermüdliche

Digitized by Google

und glühende Verteidiger von Nicolas hoher Stellung in der Kunst, plant über diesen ein größeres Werk; aber das Buch, welches — schon in den Händen des Verlegers — das Standardwerk über die Goldschmiedekunst der Abruzzen bleiben wird, ist dasjenige, das als das längst versprochene Ergebnis von Professor Piccirillis langjährigen Studien erscheinen soll. Es wird überreich mit Abbildungen in Schwarz-Weiß sowohl als in Farben versehen sein.

BIBLIOGRAPHISCHER ANHANG

1. AGOSTINONI, E.
   La Mostra d'Arte Antica Abruzzese.
   (In: l'Indipendente. Aquila, Agosto 12, 1905.)
2. AURINI, GUGLMO.
   Il ritratto di Nicola da Guardiagrele.
   (In: Corriere Abruzzese. Teramo, Aprile 8, 1896.)
3. BALZANO, VINC.
   Bassi rilievi medievale in Castel di Sangro.
   (Castel di Sangro, Oriente Putaturo, 1903.)
4. — id. (in: Corriere di Sangro. Anno I, Nr. 16).
5. — Nicola di Guardiagrele Scultore?
   (In: Svegliarino. Chieti, Nr. 6, 7 et 8.)
6. — id. (in: Chieti, De Marinis, 1903. 8°, pp. 24).
7. — I due Nicola di Guardiagrele nel Secolo XV.
   (Chieti, Marchionne, 1904. 8°, pp. 6.)
   Auch in: Numero-unico „Per la Dante Alighieri". Chieti, Januar 1904, Folio, p. 5.
8. — Un tesoro di oreficeria Sulmonese in S. Pietro Avellana.
   (In: Giornale Abruzzese. Chieti, Anno I, Nr. 7.)
9. — Un opera d'Arte Abruzzese nel Museo Nazionale di Firenze.
   (In: Rivista Abruzzese. Teramo 1907, Bd. XXII, p. 324.)
10. — Oreficeria Abruzzese.
    (In: Rassegna Abruzzese, Fasc. 12, 1908.)
11. — l'Arte Abruzzese.
    (Bergamo, Istituto d'Arti Grafiche, 1910, in-4°, pp. 163. 200 Abbildungen.)
12. BARBIER DE MONTAULT, X.
    Les Croix Stationales de la Basilique de Latran.
    (In: Revue de l'Art Chrétien, 1889, Bd. VII, p. 15—41. Verweist auf Nicolas Kreuz im Lateran.)
13. — id. (separat gedruckt in 4°, pp. 27).
14. BELLINI, GIUS. MARIA.
    l'Arte in Abruzzo.
    (Lanciano, Tomassini, 1889. 8°, pp. 38.
15. — Nicola di Guardiagrele e la croce processionale di S. Maria di Lanciano.
    (In: Arte e Storia. Firenze, Anno IX, 1890, Dez. 10, Nr. 31, p. 233.)
16. — Nicola di Guardiagrele e la grande croce processionale della chiesa di Sta. Maria di Lanciano.
    (Lanciano, Masciangelo, 1891. 8°, pp. 12.)
17. BINDI, VINC.
    Artisti Abruzzesi.
    (In: Arte e Storia. Firenze, 3. August 1884, p. 244.)
18. — Monumenti Storici ed Artistici degli Abruzzi.
    (Napoli, Giannini, 1889. 4°, pp. 966; mit einer Mappe von 227 Abbildungen.)
19. — Per Nicola di Guardiagrele orafo del Secolo XV.
    (In: Arte e Storia. Firenze, Nr. 25, 30. September 1890, p. 187.)
20. — id. (Firenze 1890. 8°, pp. 17).

Digitized by Google

21. CAVACCHIOLI, B.
Argenti di Nicola di Guardiagrele in Tivoli.
(In: Rivista Abruzzese, XIII., fasc. IV, p. 165.)

22. COLASANTI, ARDUINO.
l'Arte d'Abruzzo e l'Esposizione di Chieti.
(In: Nuova Antologia. Roma, Agosto 1, 1905, fasc. 807, p. 511.)

23. — Un'Annunciazione di Nicola di Guardiagrele.
(In: Bolletino d'Arte. Roma, Anno I, 1907, p. 17; illustriert.)

24. COLI, ED.
Croci Abruzzese esistenti in Roma.
(In: Mostra d'Arte Antica Abruzzese. Bolletino, Nr. 1. Chieti, Maggio 21, 1905; illustriert.)

25. COLONNA, NICOLA.
l'Arte del cesello in Abruzzo nel Secolo XV.
(In: Arte e Storia. Firenze, IX, Nr. 21, 20. August 1890, p. 162.)

26. — Nicola di Guardiagrele.
(In: Il Pallano. Lanciano, Nr. 36, 20. September 1890.)

27. — Ancora sull'Arte del cesello in Abruzzo nel Secolo XV.
(In: Arte e Storia. Firenze, 30. September 1890, p. 178.)

28. — Ancora sull'Arte del cesello.
(In: Arte e Storia. Firenze, 30. Oktober 1890, p. 212.)

29. — Ancora del cesello in Abruzzo nel sec. XV.
(Teramo, Tipog. del Corr. Abruzzese, 1890. 8°, pp. 7.)

30. CORDIFERRO, LEO.
l'Oreficeria nell'Aquila. A proposito di uno studio del Sac. Filippo Ferrari.
(In: l'Abruzzo Letterario. Loreto Aprutino, Anno I, Nr. 10, April 20, 1907.)

31. CONSTANTINO, BENIAMINO.
Nicola di Guardiagrele.
(Zum erstenmal gedruckt in dem Svegliarino von Chieti, dann wieder gedruckt in Rassegna Bibliografica dell'Arte Italiana. Ascoli Piceno, Mai-Juli 1905, p. 123.)

32. DEGLI ABATI, LUIGI.
Da Roma a Sulmona. Guida Storica artistica della regione attraversata della nuova ferrovia.
(Roma, Tipog. dell'Opinione, 1888. 8°, pp. VII—181. Karte und Abbildungen.)

33. DRAGONETTI, GIULIO.
Arte e Storia negli Abruzzo.
(In: Arte e Storia. Firenze 1890, p. 170.)

34. FERRARI, FILIPPO.
Nicola Gallucci da Guardiagrele.
(Chieti, Jecco, 1903. 8°, pp. VIII—59 und zwei Abbildungen.) G. Pansa schrieb eine Besprechung desselben in dem „Bolletino della Società di Storia Patria Anton Lodovico Antinori negli Abruzzi", Bd. 15 (1903), p. 299.

35. — l'Arte di Guardiagrele nella Mostra d'Arte Antica Abruzzese in Chieti.
(Guardiagrele, Palmerio, 1905. 8°, pp. 20.)

36. — Santa Maria Maggiore di Guardiagrele.
(Guardiagrele, Palmerio, 1905. 4°, pp. 53, 26 Abbildungen.)

37. — Il gruppo dell'Incoronazione di S. Maria Maggiore di Guardiagrele nel Padiglione Abruzzese in Roma.
(In: Cronaca Abruzzese. Loreto Aprutino, Octobre 15, 1911,)

38. — l'Arte in Sta. Maria Maggiore di Guardiagrele.
(Guardiagrele, Palmerio, 1912. 4°, pp. 23.)

39. — Lo Smalto e le Scuole Principali di Costantinopoli, Limoges, Siena e Guardiagrele.
(Chieti, Jecco. 1905. 4°, pp. 54.)

40. — l'Oreficeria in Aquila.
(Guardiagrele, Palmerio, 1906. 4°, p. 15)

Digitized by Google

41. FERRARI, NUNZIO.
Discorso pronunziato inaugurandosi una lapide a Nicola da Guardiagrele.
(Lanciano, Carabba, 1894. 16°, pp. 16.)

42. FIORAVANTI, LUIGI.
Due altri lavori dell'Oreficeria Abruzzese medioevale.
(In: Rivista Abruzzese, VIII., fasc. II, p. 54.)

43. FOLIONE, NICOLA.
Nicola della Guardia.
(In: Mostra d'Arte Antica in Chieti. Chieti, Jecco, Giugno, 1905.)

44. GAVINI, C.
Croce astile Sulmonese nel Tesoro di S. Giovanni Laterano.
(In: Rivista Abruzzese. Teramo, Januar-Februar 1909.)

45. GMELIN, LEOP.
Die mittelalterliche Goldschmiedekunst in den Abruzzen.
(In: Zeitschrift des bayerischen Kunstgewerbevereins, München, Jahrg. 1890, Heft 1/2, p. 10; Heft 11/12, p. 133; illustriert.)

46. — Oreficeria Medioevale negli Abruzzi. Monografia del Prof. Leopoldo Gmelin. Tradotta dal Tedesco per l'Ing. Gaetano Crugnola.
(Teramo, Rivista Abruzzese. Anno VI, fasc. IV, VI, VII et VIII.)

47. — id., separat gedruckt.
(Teramo, Tipog. del Corr. Abruzzese, 1891. 8°, pp. 74—2; 8 Abbildungen.)

48. GNOLI, UMB.
l'Oreficeria alla Mostra di Perugia.
(In: Emporium. Bergamo, XXV, Giugno, 1907, p. 428; illustriert, Abbildung des Kreuzes von Visso.)

49. — Gli smalti nell'Oreficeria della Mostra d'Antica Arte Umbra.
(Perugia, Ext. fr. Augusta Perusia, Tipog. Cooperativa, 1907. 8°, pp. 11.)

50. — l'Arte Umbra alla mostra di Perugia.
(Bergamo, Istituto d'Arti Grafiche, 1908. 4°, pp. 258, mit 251 Abbildungen. Abbildung des Kreuzes von Visso. Vide p. 64 und 189.)

51. GUARINI, G. B.
l'Arte Medievale d'Abruzzo.
(In: Nuova Antologia. Roma, XL, 16. November 1905, p. 250.)

52. JEZZI, GIUS.
Nicola Gallucci e i bassi rilievi di Castel di Sangro.
(In: Giornale di Chieti. Anno XII, Nr. 22, 11. September 1902.)

53. — id., unter dem Titel „Nicola Gallucci di Guardiagrele".
(Guardiagrele, Palmerio, 1903. 8°, pp. 14.)

54. — Le Porte del Battistero di Firenze e Nicola Gallucci di Guardiagrele.
(In: La Majella. Anno I, Nr. 2, 15. Dezember 1903, Guardiagrele.)

55. — id., separat gedruckt mit dem vorhergehenden Werk.
(Guardiagrele, Palmerio, 1903. 8°, pp. 17—36.)

56. LEOSINI, ANGELO.
Monumenti Storici Artistici della città di Aquila e i suoi contorni colle notizie de'pitori, scultori, architetti ed altri artefici, che vi fiorirono.
(Aquila, Perchiazzi, 1848. 8°, pp. 318.)

57. LUZI, EMIDIO P.
Il Reliquiario di Nicola di Campli.
(In: Riv. Abruzzese. VIII, fasc. XI—XII, p. 564.)

58. MARINI, GIUS.
Tagliocozzo.
(In: Riv. Abruzzese. Bd. IX, 1894, p. 472.)

Digitized by Google

59. MARINO, TEODORICO.
Nicola di Guardiagrele e il suo primo lavoro.
(In: Riv. Abruzzese. Teramo 1895, fasc. II, p. 88.)

60. — l'Ostensorio del 400.
(In: Francavilla nella Storia e nell'Arte. Chieti, Ricci, 1896. 8°, p. 233.)

61. MELANI, ALF.
l'Arte nell'industria.
(Milano, Vallardi, 1905—1912. 2 Bde. Text und 2 Bde. Abbildungen. Vide: Bd. I, p. 406, 413. 425, 451, 455. Bd. II, p. 623.)

62. — Sul casato Galluzzi o Gallucci dato a Nicola di Guardiagrele.
(In: Arte e Storia. Firenze, 20. Februar bis 1. März 1902, p. 18.)

63. — Su un'Esposizione d'Arte Abruzzese.
(In: Il Campo. Torino, Marzo 28, 1905.)

64. MEZZANOTTE, GIUS.
l'Arte Antica Abruzzese e la mostra di Chieti.
(In: Emporium. Bergamo, XXII, Oktober 1905, p. 268; illustriert.)

65. MODIGLIANI, ETTORE.
Dipinti Abruzzese all'Esposizione di Chieti.
(In: Rassegna d'Arte. Milano, Dic. 1905, mit Abbildung der Vergine col Putto di Nicola da Guardiagrele.)

66. — The Exhibition of Abruzzese Art at Chieti.
(In: Connoisseur. London, XIII, Januar 1906, p. 8. Das Kreuz von Guardiagrele und die Monstranz von Atessa sind abgebildet.)

67. MOLINIER, EM.
Histoire Générale des Arts Appliqués à l'Industrie du Ve à la fin du XVIIIe Siècle. Bd. IV: l'Orfevrerie Religieuse et Civile.
(Paris, Levy, s. a. gr. in Folio, auf S. 247 Abbildung des Laterankreuzes.)

68. N. N.
Il Reliquiario della Chiesa di S. Leuccio in Atessa.
(In: Il Pallano. Lanciano, Nr. 38, 6. Oktober 1890.)

69. N. N.
Notizie per l'autore del Paliotto di Teramo.
(In: Riv. Abruzzese. Teramo, Anno IX, p. 524.)

70. NICOLA, DE GIACOME.
l'Oreficeria nella Mostra d'Arte Antica Abruzzese.
(In: Rassegna d'Arte. Milano 1905, p. 155.)

71. — Silvestro dell'Aquila.
(In: l'Arte. Roma, V, p. 1.)

72. — Nicola di Guardiagrele Scultore.
(In: l'Arte. Roma, IX, fasc. V. 1908.)

73. — I Bassorilievo di Castel di Sangro.
(In: l'Arte. Roma, XI, 1908, p. 347.)

74. NINO, DE ANTONIO.
Sommario dei Monumenti degli Oggetti d'Arte.
(Vasto, Anelli, 1904. 8°, pp. 3-92-3.)

75. — Bassirilievi medievali in Castel di Sangro.
(In: l'Arte. Roma, IV, p. 422.)

76. — l'Esposizione di Arte Antica Abruzzese.
(In: Il Marzocco. Firenze, X, Giugno 18, 1905.)

77. DE NINO E BALZANO, VINC.
Bassirilievi medievali in Castel di Sangro.
(In: Riv. Abruzzese. Teramo, XVII, fasc. V, p. 290.)

Digitized by Google

78. NOACK, FRD.
Alte Abruzzenkunst.
(In: Kölnische Zeitung. Köln, 10. September 1905.)

79. PANELLA, GIACINTO.
Il Paliotto della Cattedrale Aprutina.
(In: Riv. Abruzzese. Teramo, Maggio-Giugno, 1890.)

80. — Il Paliotto della Cattedrale Aprutina.
(Teramo, Tipog. Corr. Abruzzese, 1890. 4°, pp. 48.)

81. — l'Oreficeria medioevale negli Abruzzi.
(In: Arte e Storia. Firenze, XI, 20. Februar 1892, p. 29.)

82. — Il Paliotto della cattedrale di Teramo e gli onori al suo artefice Nicola di Guardiagrele.
(In: Riv. Abruz. Teramo, IX, 1894, p. 381.)

83. — id. (Teramo 1894. 8°, pp. 21.)

84. — Mastro Nicola di Guardiagrele e il suo Paliotto nella cattedrale di Teramo.
(In: Illustrazione Abruzzese. Popoli 1898, fasc. 2.)

85. — La Mostra di Arte Antica Abruzzese in Chieti.
(In: Riv. Abruz. Teramo, Maggio 1906.)

86. — Il Paliotto della Cattedrale Aprutina.
(Teramo, Cioschi, 1910. 8°, pp. 51; Abbildung.)

87. PELLICOLA, GIACOMO.
l'Oreficeria nella mostra di arte antica Abruzzese.
(In: Rassegna d'arte. Milano, Luglio, 1905.

88. PICCIRILLI, PIETRO.
Una campana della chiesa di S. Franco in Francavilla-a-mare.
(In: Il Pallano. Lanciano, 15. April 1888. Verweist auf die Monstranz in der Kirche S. Franco.)

89. — Monumenti Architettonici Sulmonese descritte e illustrati dal XIV al XVI Secolo.
(Lanciano, Carabba, 1889—1901. Folio, fasc. 10, pp. 192; 36 Abbildungen.)

90. — La Mostra d'Arte Antica Abruzzese in Chieti.
(In: Riv. Abruzzese. Beginnend mit Bd. XX, 1905, p. 434 und endend mit dem Band für 1911, p. 358.)

91. — id., separat gedruckt.
(Teramo, De Carolis. Fol., pp. 50, 1 nn.; illustriert.)

92. — Oreficeria medievale Abruzzese.
(In: l'Arte. Roma, VII, 1903; illustriert.)

93. — id., separat. Rome 1903, pp. 7; illustriert.)

94. — l'Oreficeria medievale alla Mostra d'Arte Antica Abruzzese. Opere Sulmonese del Secolo XIV attribuite ad un' antica Scuola di Guardiagrele.
(In: Arte. Roma, X, 1907, p. 138; illustriert.)

95. — id., separat (p. 6, 8 Abbildungen).

96. — Mostra d'Arte Antica Abruzzesa.
(In: Illustrazione Abruzzese. Popoli 1905. Abbildung durch V. Alicandri.)

97. — Un Argentiere Agnonese del Secolo XV e la scuola di Nicola di Guardiagrele.
(In: Rivista Abruzzese. Teramo, IX, 1894, p. 10; ebenfalls einzeln.)

98. — l'Arte dell'Orafo nella Terra d'Abruzzo.
(In: Riv. Abruzzese. Teramo, XII, 1897, p. 63.)

99. — Un gruppo in pietra dell'Annunziazione attribuito a Nicola da Guardiagrele.
(In: Riv. Abruzzese. Teramo, XXII, p. 487.)

100. — l'Oreficeria Abruzzese alla mostra d'Arte antica Umbra.
(In: Riv. Abruzzese. Teramo, XXII, 1907, p. 664.)

101. — l'Aquila monumentale.
(In: Aprutium. Loreto Aprutino, fasc. IX, 1912, p. 409.)

102. — id., verbessert.
(Sulmona, Tipog. Sociale, 1913. 4°, pp. 15.)

Digitized by Google

PICCIRILLI, PIETRO.

103. — Per Nicola di Guardiagrele.
(In: Riv. Abruzzese. Teramo, XVIII, Februar 1913.)

104. RANIERI, F.
Alcune notizie sulle opere di Niccolo Andrea Gallucci di Guardiagrele.
(In: Una Iscrizione Lapidaria Rinvenuta alle falde della Majella nell'Ottobre del 1880. Weder Datum noch Ort der Veröffentlichung steht darauf. 16°, pp. 13. Die „notizie" befinden sich auf p. 7—13. Der gleiche Autor publizierte eine Schrift mit ähnlichem Titel in der Revue de l'Art Chrétien, 1889.)

105. REYMOND, MARCEL.
A proposito dei bassi-rilievi di Castel di Sangro.
(In: Arte. Roma, Anno V, 1902, p. 112.)

106. RIVERA, GIUS.
Alcune opere di Oreficeria nell'Aquila e Niccolo di Guardiagrele.
(In: Arte. Roma 1909, p. 377.)

107. RIZZATTI, FERRUCCIO.
Un precursore del Cellini: Nicola Guardiagrele.
(In: Vita Italiana. Roma, 25. Juli 1875, p. 537.)

108. — Nicola di Guardiagrele, un precursore del Cellini.
(In: Vita Italiana. Roma 1895, fasc. 18.)

109. ROSSI, ATTILIO.
l'Art Industriel dans les Abruzzi.
(In: l'Art. Paris, Februar 1906, p. 13; illustriert.)

110. — l'Art des Abruzzes et l'Exposition de Chieti.
(In: Gazette des Beaux-Arts. Paris, 3. Periode, Nr. 35, 1. Januar 1906, p. 63; illustriert.)

111. RUSCONI, ARTHUR JAHN.
Nicola da Guardiagrele.
(In: Emporium. Bergamo, XXVIII, September 1908, Nr. 165, p. 180; 28 Illustrationen.)

112. SAVINI, FR.
Il Tesoro e la Suppellettile della cattedrale di Teramo.
(In: Archivio Storico Italiano. Firenze, XXIV, 1899.)

113. — id. (Firenze, Cellini, 1899. 8°, pp. 31).

114. — Il Duomo di Teramo.
(Roma, Forzani, 1900. 8°, pp. 176; illustriert.)

115. SECHINI, SAVERIO.
Splendori dell'Oreficeria Abruzzese: Il Paliotto di Nicola Gallucci.
(In: Giornale d'Italia. Roma, 5. Januar 1913.)

116. — La fulgida gloria di Mastro Nicola.
(In: Giornale d'Italia. Roma, 14. Februar 1913.)

117. VALENTINI, AGOSTINO.
Patriarcale Basilica Lateranense. Text von Fil. Gerardi.
(Roma, Valentini, 1839. 2 Bde, Fol. Beschreibung und Abbildung des Laterankreuzes.)

Abbildungen und Angaben über Nicola da Guardiagreles Werk sind zu finden:

118. In dem „Connoisseur", London, August 1906, auf p. 257 ist ein Artikel mit dem Titel „A sculpture by Nicola da Guardiagrele", illustriert.

119. In der „Illustrazione Abruzzese", herausgegeben von dem Maler Cascella in Popoli (Abruzzen), ist eine Abbildung des „Paliotto" von Teramo, in fasc. IV—V, 1897.

120. Eine Abbildung des Laterankreuzes ist zu finden bei Giovanni Ciampini, in seinem Werk: „Vetera Monumenta in quibus praecipue musiva opera aedium structura ... dissertationibus illustrantur". Roma, J. J. Komarek, 1690—1699. 3 Teile in einem Band, Fol., 18 Abbildungen auf p. 44 von Bd. 2, Kap. 6. Abbildungen XII—XIV.

Digitized by Google

121. Das gleiche Kreuz ist ebenfalls abgebildet in Ciampinis „De cruce stationali, investigatio historica". Roma 1694, J. F. Buagni, 4°, pp. 27, 5 Abbildungen. Vide Abbildungen III und IV und p. 23.

122. Das Laterankreuz ist ebenfalls abgebildet von Rohault de Fleury in: le Latran au-moyen-age. (Paris 1877, 1. Bd., Text 8°, pp. 550 und eine Mappe mit Text und Abbildungen. Vide Abb. XXX.)

123. Der Mittelteil des Paliotto in Teramo wurde abgebildet im Bolletino della Mostra d'Arte Antica Abruzzese. Chieti, 21. Mai 1905, p. 4.

124. Das Kreuz von S. Maria Lanciano war im gleichen Bolletino ebenfalls abgebildet. 21. Mai 1905, p. 5.

125. Das Prozessionskreuz zu Guardiagrele, die Büste von S. Giustino in Chieti als auch die Monstranz zu Francavilla-a-mare wurden abgebildet in Feriae Latinae, Numero unico. Chieti, Mai-Juni 1905.

126. Das Kreuz von Visso war abgebildet in: l'Antica pieve Risorta. 8. September 1912. (Gedruckt in Valle di Pompei 1912, Fol., p. 12.)

127. Das Kreuz von Visso wurde beschrieben in dem Katalog der Mostra di Belle Arti (Esposizione Regionale Marchigiana, 1905). Macerata Tipog. Unione Cattolica, 1905. 4°, auf p. 112—113.

128. In dem Catalogo degli oggetti d'arte e curiosita... del Sign. Can. Filippo Pirri, verkauft in Rom, Januar 1889 (Roma, Tipog. A. Befani, 1889, 4°; abgebildet auf p. 83) steht folgendes: Grande Nodo sferico di una Croce processionale, in piastra di rama rialzata a martello, cesellata a fogliame e dorata. Questo nodo è ornato da sei medaglioni eseguiti in smalto Champleve rappresentanti busti di Santi, dorati ed incisi sopra fondo di smalto turchino e rosso. Nel giro del collo in una fascia a spirale è inciso in lettere gotiche, HOC . OPVS . FECIT . NICOLAVS . D . ANDREE . D'GVARDIA. Altezza totale m° 3, diam. del nodo 125 mill.
Es existiert eine Abbildung dieses Knopfes, die in keiner Weise anderen Knöpfen ähnlich ist, von denen man weiß, daß sie von Nicola da Guardiagrele stammen. Das Kreuz, das zu diesem Knopf gehört, ist bis jetzt noch nicht aufgefunden worden.

129. R. Erculei hat in seiner Oreficeria, Stoffe, Bronzi etc. all'Esposizione di Arte Sacra in Orvieto (Milano. Hoepli, 1898, pp. IX-2-45; 24 Tafeln und 53 Abbildungen im Text) eine Abbildung des Kreuzes in S. Giovanni auf p. 4 und eine Beschreibung auf p. 16.

Digitized by Google

DIE KLOSTERKIRCHE IN WIBLINGEN

Mit sechs Abbildungen auf drei Tafeln und drei Textabbildungen

Von ADOLF FEULNER

Wiblingen[1]) liegt im Donautale südlich von Ulm. Wer von der reichen Formenfülle der Außenarchitektur des Ulmer Münsters gefangen durch das Donautal wandert, wird, je näher er an die Klosterkirche herankommt, desto mehr überrascht sein. Ein Längsbau mit einem ungeheueren Satteldach, in der Mitte von einem schmäleren Querbau durchkreuzt, mit zwei turmartigen Strünken an einem Ende, umgeben im Geviert von den fast schmucklosen, mehrgeschossigen Klostergebäuden, so erscheint die Kirche zunächst. Der Eindruck bessert sich wenig, wenn man nach Betreten des Klosterhofes den mächtigen Bau unmittelbar vor sich sieht (Abb. 1). Ein Bild schlichtester Monumentalität. Die im Bogen vorgebaute Fassade wird von den übereck gestellten, klotzigen Türmen flankiert, die mit einem flachen Pyramidendach abgeschlossen sind. Die ganze Masse hat eine flache Gliederung, deren Relief gar nicht zur Geltung kommt. Hochgestelzte, ionische Pilaster von unschöner Schlankheit sitzen zwischen den Fenstern und gliedern die Front und die Flanken. In der Mitte der konchenartig vortretenden Querschiffsflügel sind die Pilaster zu Strebepfeilern verstärkt, Stützen, die statisch notwendig sind, aber künstlerisch keine Lösung bedeuten. Derartige Schwächen könnte man noch verschiedene finden. Am meisten stören die unvollendeten Teile, neben den Türmen der häßliche Anbau der Südseite, der die Seitenkapelle umschließt. Wie die Außenarchitektur geplant war, ersieht man aus einem großen Originalaufriß in der Klosterbibliothek (Abb. 2). Die Türme wären dreigeschossig geworden, mit einer Gliederung durch Pilaster an den Ecken in der gewöhnlichen Abfolge, toskanische, ionische, korinthische. Die Erleichterung nach oben hätten auch die großen Rundfenster bewirkt, und eine eingeschnürte, gedrückte Haube mit abschließender Pyramide hätte die Türme bekrönt. Auch die schmalbrüstige Fassadenmitte wäre durch ein Geschoß erhöht worden. Bei der verhältnismäßigen Schlankheit der Proportionen hätte dann die breite Masse der seitlich sich anschließenden Flügel des Klosters den nötigen Ausgleich gegeben. So macht die ganze Außenseite den Eindruck unharmonischer Größe, geschaffen von einem gesunden Sinn für Monumentalität, der sich aber unzulänglicher oder unverstandener Formen bedient.

Nach dem Betreten der Kirche klärt sich sofort die unschöne Masse des Außenbaues, die mit rigoroser Ehrlichkeit absichtlich unscheinbar gebildet ist, damit der Innenraum zur vollen Wirkung kommen kann.

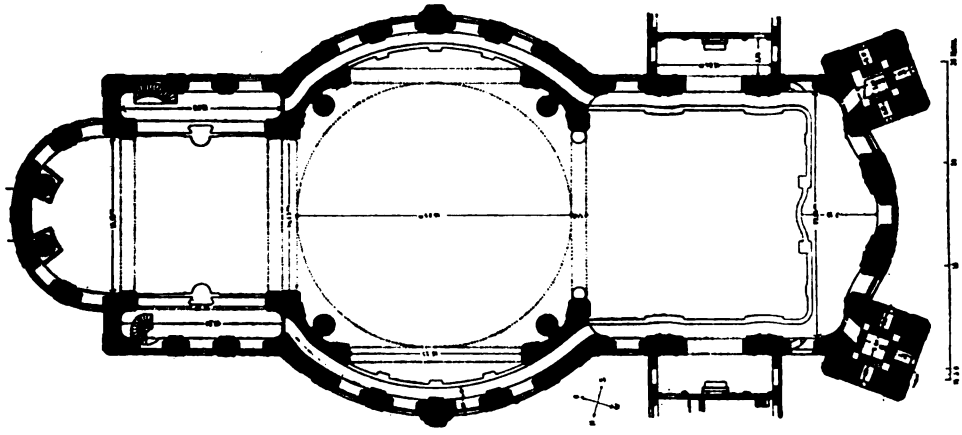
Überraschend wirkt die imposante Mächtigkeit des freudigen und in der Wirkung doch gehaltenen Innern (Abb. 3). Ruhig und klar entwickelt sich der Raum zu immer größerer Wucht, je mehr man sich der Mitte nähert, bis in der Vierung der mit einer Flachkuppel bedeckte, zentrale Mittelraum derart das Übergewicht erhält, daß die übrigen Teile nur mehr als Annexe erscheinen. Es entsteht die Wirkung eines

(1) Quellen. Archivalische: Chronicon monasterii Wiblingani ab anno 1700—1800 (Klosterbibliothek). — Literarische: P. M. Braig, Kurze Geschichte der ehemaligen, vorderösterreichischen Benediktiner-Abtey Wiblingen in Schwaben. Isni 1834. — Müller, Die Klosterkirche in Wiblingen. Ulm 1881. — W. Kick und B. Pfeiffer, Barock, Rokoko und Louis XVI. aus Schwaben und der Schweiz. Stuttgart, o. J., S. 12ff. — B. Pfeiffer, Die Vorarlberger Bauschule. Württembergische Vierteljahrshefte, N. F., XIII., 61. — C. Gurlitt, Historische Städtebilder, Bd. VI, Ulm. Berlin 1904, S. 32. — P. W. Keppler, Aus Kunst und Leben, N. F., Freiburg 1906, S. 122. — G. Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, III., 554.

Digitized by Google

Zentralbaues, um so bestimmter, da die Dekoration die zentrale Wirkung noch steigert. Die mächtigen Mittelpfeiler, die wichtigsten Akzente im Raumrhythmus, scheinen nur vorhanden zu sein um die Mittelkuppel zu tragen, während die Wände gleichsam in Pfeiler aufgelöst sind, die von der Empore wie von einem Band zusammengehalten werden. Helles Licht kommt so von allen Seiten herein, es wird aber durch die kühle Abtönung der Wände zu ruhig-vornehmer Wirkung gedämpft. Der ganze Innenraum wirkt einheitlich in der zusammenschließenden Kraft der im Aufbau stark betonten Horizontalen, einfach in dem anscheinend ungekünstelten Rhythmus, bei der Beschränkung des Schmuckes und der flachen, saalartigen Decke fast nüchtern. Man muß sich über den Grundriß klar werden, um die Kunst der Raumkomposition zu spüren.

Die Kirche besteht im Grundriß aus einem Langhaus, das in der Mitte zu einem querschiffartigen, runden Kuppelraum erweitert ist. So entstehen drei Raumkompartimente. An die Vierung schließen sich in der Längsachse zwei annähernd quadratische Räume, ein größerer gegen Westen, das Schiff, östlich das Presbyterium;



Grundriß der ehemaligen Klosterkirche in Wiblingen. — Nach Kick und Pfeiffer: Barock, Rokoko und Louis XVI.

beide sind rein geometrisch an den Mittelraum assimiliert durch die Ausbuchtungen nach Osten (Apsis) und Westen (Fassade). Es ist also der ganze Grundriß zentral komponiert, auch die Achsen der übereck gestellten Türme gehen von der Mitte der Vierung aus. Das alte Problem des deutschen, barocken Kirchenbaues, die Verbindung von Langhaus und Zentralbau, findet hier die einfachste Lösung. Die Raumkomposition erscheint so selbstverständlich, fast simpel, daß man kaum merkt, daß diese Lösung das Resultat einer jahrhundertelangen Entwicklung ist, die mit ihren Schwächen schon wieder vorgreift in eine neue Zeit.

Der Aufbau der Kirche folgt den Gesetzen des Klassizismus in der strengen Verwendung einer rein architektonischen Gliederung, die dem Formenschatz der antikklassischen Architektur entnommen ist und in der Reduktion des Schmuckes auf das Notwendigste. Die Wände gliedern mächtige, komposite Pilaster auf hohem Sockel, einfache im Chor und in der Vierung, gekuppelte im Schiff. Auch den mächtigen Stützen der Vierung, die aus je zwei Pfeilern mit eingebundener, kompositer Mittelsäule bestehen, sind Pilaster vorgelegt. Säulen und Pilaster haben die römisch-korinthische Art, wie sie die Lehrbücher der Architektur seit Vignola zeigen.

Digitized by Google

Die flachen, hartzackigen Akanthusblätter des Kapitäls sind mit dem Gebälk eine etwas vereinfachte Nachahmung des bei Vignola angegebenen Vorbildes[1]). Vollständig frei sind dagegen die Proportionen. Säulen und Pilaster sind den gegebenen Raumproportionen angepaßt. Die antiken Formen sind in dieser Zeit des frühen Klassizismus nur eine naive, mehr modehafte Nachahmung, der Raum bleibt zunächst unbeeinflußt, die raumschöpferische Größe des Barock gelangt vielfach erst zum vollen Durchbruch. Genau in halber Höhe umzieht das Westschiff und die Vierung eine durchgehende Empore. Sie läuft sich an den Vierungspfeilern tot, verschwindet hinter dem Chorgestühl, ihre Gliederung aber setzt sich in der Brüstung des Chorgestühls und in der Dekoration der Fenstersolbänke fort, so daß ein ununterbrochenes Band entsteht. Die Empore ruht frei auf Konsolen, die in Zopfvoluten endigen und durch frei herabhängende, naturalistische Lambrequins verbunden sind. Dem Naturalismus in der Ornamentik begegnet man auch sonst in der Kirche; es ist dies eine Eigentümlichkeit des Stiles, die parallel geht zu dem nun beginnenden Naturalismus in der Malerei. Die Brüstung selbst besteht aus einem laufenden Flechtbandornament, das von den Postamenten für die Statuen der zwölf Apostel unterbrochen ist. Die Verwendung antiker Motive geht also bis in das Detail. Die Empore selbst bedingt dann die Zweiteiligkeit der Fenster. Die unteren über der Sockelmauer, die durch Nischen für die Beichtstühle gegliedert ist, sind kürzer als die oberen. Beide sind in freien, gebrochenen Bögen geschlossen. Die oberen Fenster schneiden bereits in das Gebälk ein, das aus Architrav, Fries und Kranzgesims besteht. Das Kranzgesims läuft zugleich als Kämpfergesims durch den ganzen Bau. Darüber sitzt zunächst eine Attika, die dem Beschauer unten unsichtbar bleibt, und erst von da schwingen sich die flachen, kassettierten Korbbögen im Chor und in der Vierung zu den gegenüberliegenden Stützen. Im Schiff fehlen sie. Sie sind zwar durch die dekorative Malerei teilweise angedeutet, aber die Bedeutung ist doch nicht die gleiche. Hier zeigen sich logische Schwächen, die aus der Grundrißgestaltung sich ergeben.

Die Stellung der Pfeiler gibt die Lösung. Diese sind am Apsidenbeginn den Ecken vorgesetzt und tragen den Gurtbogen, der sich quer über den Chor zieht und die Scheidbogen, die an den Vierungspfeilern enden. Die Vierungspfeiler sind in ähnlicher Weise in pilasterbesetzte Vorlagen gegliedert; die nach der Mitte zu tragen die Gurtbogen, die gegen das Querschiff die Scheidbogen. Die eingebundenen, mächtigen Mittelsäulen sind funktionslos und rein dekorativ. Durch die Scheidbogen wird also in der Vierung die Mittelkuppel von den anschließenden Segmenten getrennt. Mit anderen Worten: Chor und Vierung haben rudimentäre Seitenschiffe. Die grundrißgestaltende Idee, in die Mitte eines dreischiffigen Hallenbaues eine große, zentrale Kuppel hineinzustellen, um die sich die Seitenschiffe herumziehen sollten, zugleich aber durch die weit überragende Größe des Mittelschiffes die Vereinheitlichung des Gesamtraumes zu bewirken, ist in Chor und Vierung noch sichtbar, aber nicht mehr im Schiff. Die Vierungspfeiler haben zwar auch gegen das Schiff zu Vorlagen, diese sind aber wiederum funktionslos. Das ganze, westliche Schiff ist einheitlich, in einer freien, mehr malerischen Bildung gegenüber der strafferen Organisation der östlichen Räume. Gegenüber der tektonisch in Streben aufgelösten Wand in der Vierung kommt hier viel mehr die Masse der Mauer zur Geltung. Die kleinen Seitenkapellen sind nicht organisch

(1) Vignola, Regola delle cinque ordini d'architettura. Tafel 12 und 26 kommen hier vor allem in Betracht.

Digitized by Google

aus dem Grundrisse entwickelt, sie sind bereits ein Teil der anschließenden Klosterbauten und treten als solche auch nach außen hin in Erscheinung. Die Funktion der Seitenschiffe übernimmt die Empore und diese ist an die Wand angebracht, nicht, wie beispielsweise in Neresheim, in das System der eingezogenen Streben einbezogen. In der Mitte der Westseite wölbt sich die Fassade unklar aus; zwar ist durch gemalte, kassettierte Bögen eine Gliederung versucht, die aber doch nur ein Notbehelf bleibt. Wie sind nun diese Unkonsequenzen bei einem Bau von einer derartigen künstlerischen Bedeutung zu erklären. Aufschluß hierüber gibt die Baugeschichte, die Stellung der Wiblinger Kirche in der Entwicklung des süddeutschen Kirchenbaues.

Über die Baudaten sind wir vor allem unterrichtet durch das Chronicon monasterii Wiblingani III (1700—1800) in der Klosterbibliothek und durch Braigs Geschichte. Der Grundstein zur Kirche wurde gelegt am 14. Mai 1772. Leitender Baumeister war Johann Georg Specht, ein Bregenzer[1]). Ihm stand sein Sohn Thomas Specht zur Seite. Zimmermeister war sein Landsmann Georg Stiefenhofer. 1777 war der Rohbau mit dem Dachstuhl fertig. Damals wurde über dem Chor ein Dachreiter errichtet, der aber nach einem Jahrzehnt wieder abgetragen werden mußte[2]). 1778 begann bereits die Ausstattung. Schöpfer des Grundrisses ist also ein Vorarlberger, Johann Georg Specht (1721—1805), der, wie B. Pfeiffer[3]) nachgewiesen hat, aus Lindenberg im bayerischen Allgäu stammt und „Oberamtsbaumeister beider Graf- und Herrschaften Bregenz und Hohenegg" war. Über seinen Bildungsgang ist nichts bekannt. Die Baumeister, die von den gelernten, oft an einer ausländischen Akademie ausgebildeten Architekten unterschieden werden, dienten gewöhnlich von der Pike auf und die Überlieferung architektonischer Kenntnisse geschah auf dem Wege der Tradition, mündlicher in der Praxis und schriftlicher in Mustersammlungen von Grundrissen. Ein solides, zünftiges Handwerk bildete die Grundlage. Specht gehört zur großen „Schule" der Vorarlberger Baumeister. Wiblingen ist sein einziger, bisher bekannter Kirchenbau und dieser zeigt die Eigentümlichkeiten der Vorarlberger Bauschule bereits auf ein Minimum beschränkt. Ähnlich ist im Grundrisse nur ein Bau, der sich ebenfalls vom eigentümlichen Stilschema der Bauschule schon weit entfernt, nämlich die von Peter Thumb 1756—1760 erbaute Stiftskirche in St. Gallen[4]). Es ist dies eine dreischiffige Hallenanlage. Das Hauptschiff ist genau in der Mitte zu einer großen, runden Vierung mit Flachkuppel erweitert, und um diese sind die Seitenschiffe herumgeführt, die in einem flachen Segmentbogen über die Flucht der Außenmauern vortreten. Unter den vielen Lösungen des deutschen, barocken Kirchenbaues, die dem religiösen Kult am meisten zusagende Verbindung von Langhaus- und Zentralbau künstlerisch zu gestalten, ist diese trotz der Schwächen im Aufbau eine der letzten und bedeutendsten. Um die Eigenart und Bedeutung vollständig zu verstehen, muß man sich an Bauten der benach-

(1) Chronic. acta. 1772, März. Initium fit aedificandae et extruendae e fundamento novae ecclesiae ... architecto D. J. Georgio Specht Brigantino ex Lindenberg oriundo.

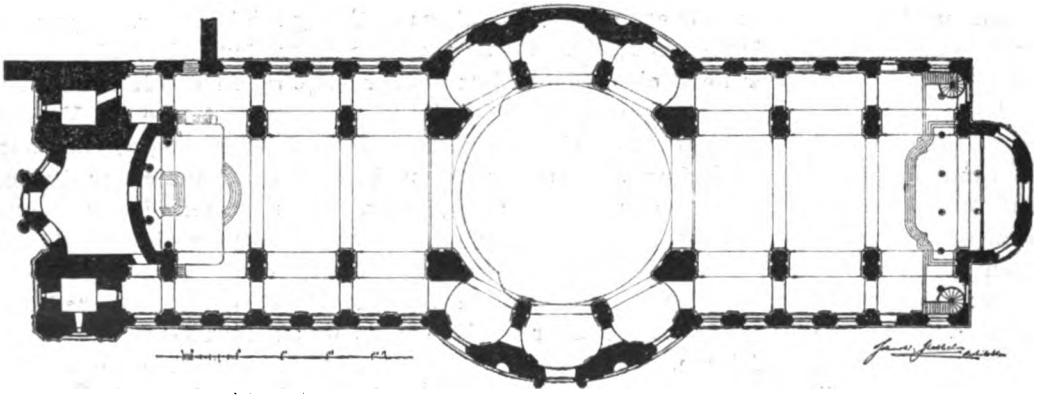
(2) Chron. ad a. 1777, 5. Juli. Imposita fuit turricula cum tribus campanis pro quotidiano ad chorum pulsu vertici chori ecclesiae novae ... atque ad pedem crucis huius turriculae insidentis charta cum hac descriptione reponebatur: Anno Domini MDCCLVII 5 Juli ... quimque aetificandae huic ecclesiae insumptis annis et sexto ad medium defluente crux ista posita est ab architecto Joanne Georgio Specht ciusque filio Thoma Specht Lindenbergensibus e silva Brigantina.

(3) B. Pfeiffer, Vorarlberger Bauschule, S. 61.

(4) Adolf Fäh, Die Kathedrale in St. Gallen, Zürich 1901. — Kick und Pfeiffer, Barock, Rokoko und Louis XVI., S. 10. — Vorarlberger Bauschule, S. 55.

Digitized by Google

barten Barockarchitektur erinnern, denen, wie in den schwäbisch-bayerischen Weingarten und Ottobeuren, die Durchkreuzung eines Langhauses in der Mitte mit einem Querschiff eigentümlich ist, oder an Bauten des Münchener Johann Michael Fischer, bei welchen an einen beherrschenden Mittelraum proportionierte, kleinere Räume achsial angesetzt sind, so daß geradezu ein kristallinisch komponierter Einheitsraum entsteht, oder an Bauten Balthasar Neumanns, der vor allem im nahen Neresheim beide Arten vereinend, ein genial durchdachtes Vorbild gegeben hatte. St. Gallen schließt sich in der Komposition den Bauten der schwäbisch-vorarlbergischen Bauschule an, bietet aber in der Erweiterung des Mittelschiffes zu einem großen mittleren Kuppelraum, um den sich die Seitenschiffe herumziehen, eine neue Lösung im Grundrisse, die dann für Wiblingen maßgebend wurde. Übernommen wurde die Zentralkuppel; dagegen war ein Hallenbau, die Aufteilung in drei Schiffe, für diese Spätzeit, die vor allem den Einheitsraum suchte, nicht mehr denkbar. Die



Grundriß der Stiftskirche von St. Gallen. — Nach Kick und Pfeiffer: Barock, Rokoko und Louis XVI.

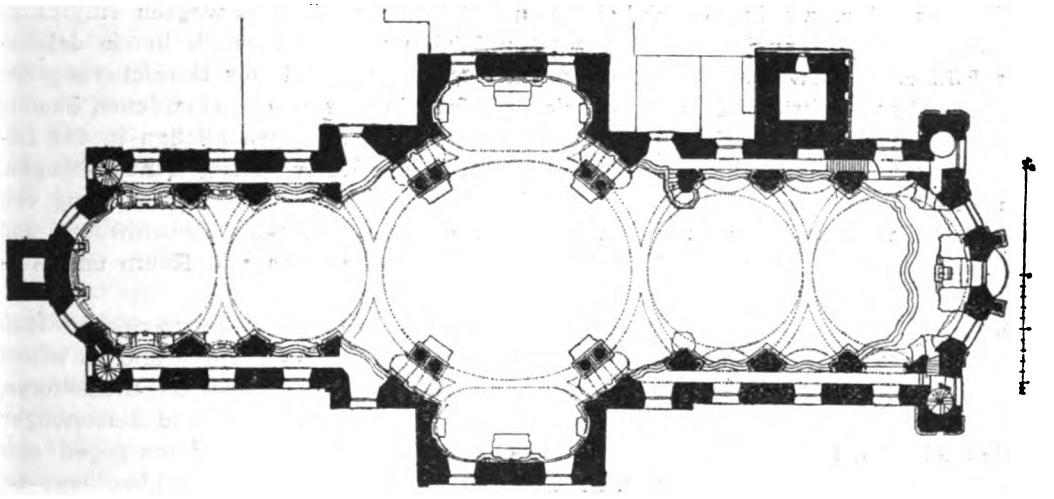
Seitenschiffe sind in Wiblingen im Chor und in der Vierung noch im Rudiment vorhanden. In der Verbindung der Räume und im Aufbau ist dann der Einfluß von Balthasar Neumanns hochbedeutender Klosterkirche im nicht fernen Neresheim unverkennbar.

Neumanns Kirche in Neresheim (erbaut 1748ff.)[1]) vereinigt beide Arten, die schwäbische Durchkreuzung des Längsschiffes in der Mitte und die Auflösung des gesamten Innenraumes in proportional modifizierte Raumkompartimente[2]) (vgl. Abb. 5). An die längsovale Vierung – die Längenachse bleibt im ganzen Bau vorherrschend — schließen sich in der Querachse je ein längsgerichtetes Schmaljoch, in der Längenachse je zwei anscheinend querovale Joche (Schiff und Chor). Der Chor ist etwas eingezogen. Alle Joche sind gewölbt; ovale, kesselförmige Kuppeln im Querschiff mit der Vierung, runde Flachkuppeln auf Pendentifs im Schiff und Chor. Neu ist die überragende Wucht der Vierungskuppel, die, noch mehr wie in St. Gallen, den ganzen Raum

(1) J. Keller, B. Neumann, Würzburg 1896, S. 172. — C. Will, Briefe und Aktenstücke über die Erbauung der Stiftskirche in Neresheim. Archiv des histor. Vereins für Unterfranken, 43, S. 1. — W. Keppler, a. a. O., S. 169 (mit Angabe der älteren Literatur). — G. Dehio, Handbuch, III., 316. — Grundrisse und Schnitt in den Kunst- und Altertumsdenkmalen in Württemberg, Atlas, Stuttgart 1893.
(2) Ob die Proportionen auf einfache Größen zurückgeführt werden können, ob der Querschnitt der kleinen Kuppeln in einem Verhältnis (goldener Schnitt?) zum Querschnitt der Hauptkuppel steht, müßte an der Hand genauer Maßaufnahmen festgestellt werden. Die Höhe der Hauptkuppel scheint durch ein gleichseitiges Dreieck über dem Durchmesser des Querschiffes gefunden zu sein.

Digitized by Google

in sich aufzusaugen scheint, und an die sich die seitlichen Schmaljoche anschmiegen. Darin wirkte Neresheim bestimmend auf Wiblingen. Neu ist noch eines. Die einzelnen Raumkompartimente sind selbständig gebildet. Die trennenden Gurten nähern sich bereits der Korbbogenform, die in Wiblingen ausgesprochen vorherrscht; im Grundrisse beschreiben sie die Form eines Kreissegmentes, da sie die Kuppeln umfassen, deren Durchmesser doppelten Pfeilerabstand besitzt. Die Gurten sind schräg gestellt, da sie den übereck gestellten Pfeilern entspringen. Wie geblähte Segel sind so die Kuppeln zwischen die Gurten gespannt. Unruhig schneiden die Stichkappen und die spitzen Zwickel zwischen den Kuppeln in das Gewölbe ein. Dem Reichtum in der Gewölbebildung entspricht der Reichtum der Wandarchitektur. Da die Emporen beibehalten sind, wahrscheinlich aus rein formalen Gründen zur Bereicherung der Erscheinung und zwischen die eingezogenen Streben eingebaut wurden, ist der Aufbau dreigeschossig: Sockelgeschoß mit Nischen für die Beicht-



Grundriß der Klosterkirche in Neresheim. — Nach den Kunst- und Altertumsdenkmalen in Württemberg.

stühle, Emporengeschoß, dessen Höhe dem Pfeilerschaft entspricht, und Oberlichtgeschoß. Während nun die Emporenbalustraden konvex vortreten, wölbt sich das Gebälk, das über den übereck gestellten Pfeilern spitz verkröpft, über den Fenstern konkav zurück. Die Assimilierung aller Geraden an die Form des Ovales, das gleichsam das Motiv des Grundrisses bildet[1]), ist mit größter Konsequenz durchgeführt. Durch die eilenden Kurven zwischen den rasch sich folgenden Pfeilern entsteht ein schneller Rhythmus, den die sich windenden Gurten noch verstärken. Nun ist mit genialem Feinsinn dieser Rhythmus durch den ganzen Bau fortgesetzt, selbst in der Vierung, und dazu dienen die vorgestellten, gekuppelten Säulen des inneren Umganges. Die Funktion dieser Säulen ist also eine mehrfache. Zunächst dienen sie anscheinend dazu, gleich eingezogenen Streben die Vierungskuppel zu tragen; auf ihnen ruhen die trennenden Gurt- und Scheidbogen. Zugleich stellen sie den Übergang zwischen Langhaus und Vierung her und setzen auch den Rhythmus der

(1) Vergl. das Vorgehen J. M. Fischers bei der Umwandlung eines älteren Grundrisses von Ottobeuren in einen Rokokogrundriß (Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, 1913, I.). Die geschmeidigen Linien, die den Grundriß fast zu einem ornamental geometrischen Kunstwerk machen, treten in den besten Bauten auch im Aufbau heraus. Darauf beruht die feine, geschmeidige Wirkung der Rokokoräume.

Digitized by Google

Langhausarchitektur unter der Vierungskuppel fort. So ist die Langhausidee vorherrschend beim Betreten der Kirche, je mehr man sich aber der Vierung nähert, desto mehr entsteht die Wirkung des Zentralbaues. In der konsequenten Durchführung einer Idee stellt die Kirche ein Höchstes dar in der gesamten Baukunst. Dazu kommt der unbeschreibliche Reichtum der Architektur, mit den vielen Überschneidungen und Durchblicken. Es ist ein ständiges Singen und Sausen, die Linien der Gesimse wogen dahin, die Kurven der Bögen zischen dazwischen, es ist ein Gewirre von Linien und Kurven, das sich aber immer wieder klärt und ordnet, es ist die Verkörperung von Rhythmus, „absolute Architektur". Dehios Worte, daß bei diesem Bau Michelangelo in Neumann einen kongenialen Nachfolger gefunden habe, sind angesichts dieses Reichtums wohl verständlich.

Ein Bau von solch überwältigender Kraft mußte Eindruck machen auf die Zeitgenossen. Aber die vorgeschrittene Zeit, in der Wiblingen entstand, suchte die Raumwirkung weniger in der konsequenten Lösung und in der Durchführung einer bestimmten Idee, als in der einheitlichen Mächtigkeit. Den bewegten Rhythmus verstand man nicht mehr, die vorgesetzten Säulen wurden deshalb in ein dekoratives Füllsel umgewandelt, das immerhin noch bedeutend zur Bereicherung der Gesamtwirkung beiträgt. So erklären sich die funktionslosen, eingebundenen Säulen. Man beschränkte sich mehr auf die Nachahmung des Nebensächlichen in der Lösung des Apsidenschlusses, der Fassade, dann in der Beibehaltung der Korbbogen. In einem Punkte ist die Kirche doch ein Fortschritt, in der Verschmelzung von Langhaus und Zentralbau zu einem einheitlichen, imponierenden Gesamtraum, und dann vor allem in der unvergleichlichen Zusammenstimmung von Raum und Ausstattung.

Die Ausstattung ist in der Hauptsache die Schöpfung des kurtrierischen Hofmalers Januarius Zick. 1778 wurde Zick aus Ehrenbreitstein berufen und es wurde ihm die Ausmalung der Kirche, zugleich auch die Oberleitung über die Stukkatoren, Bildhauer und andere Bauleute, sowie die Verfertigung der Risse und Zeichnungen zu den Altären, Beichtstühlen, der Galerie, Kanzel und des Oratoriums gegen eine Gesamtentschädigung von 9000 fl. kontraktlich übertragen[1]). Der Rohbau war bei Zicks Berufung fertig, auf die Ausgestaltung des architektonischen Aufbaues hatte Zick keinen Einfluß[2]). Trotzdem ist die einheitliche Wirkung des Innenraumes zum großen Teil sein Werk und mit Recht durfte er unter der Vierungskuppel, gegenüber seiner Porträtsilhouette eine Tafel hinmalen[3]) mit der selbstbewußten Inschrift: viro inclvto Janvario Zick Confluentino pictori et architecto ob regvlarem templi

(1) Müller, Die Klosterkirche in Wiblingen, S. 6. Der hier zitierte Kontrakt ist nicht mehr auffindbar, wie überhaupt verschiedene bei Braig und Müller erwähnte Archivalien inzwischen anscheinend verschwunden sind.

(2) Damit fällt die Behauptung Gurlitts (Ulm S. 34), daß der „französische Charakter" der Architektur auf Zick zurückzuführen sei. Der Vergleich mit dem älteren Bibliotheksaal ist hinfällig, da hiefür Spechts Tätigkeit überhaupt nicht bezeugt ist. Außerdem sind in der Klosterbibliothek noch die Originalrisse von Specht erhalten, auf denen ebenfalls schon Vollsäulen vorhanden sind. Die Risse wurden bei der Säkularisation durch Braig gerettet und hernach der Klosterkirche wieder zurückgegeben. Es sind folgende: 1. Fassade mit den zwei Türmen (Abb. 2); 2. Seitenansicht mit den Türmen; 3. die Fenster; 4. Grundriß des Erdgeschosses; 5. Grundriß in Höhe der Empore. Dazu kommen noch von anderer Hand Risse zu Altären, zu Ökonomiebauten und eine Silhouette; diese von Zick gezeichnet.

(3) Das Porträt des Architekten hat Zick nicht angebracht. Die Silhouetten im Chorjoch stellen dar den Abt Roman Fehr (östlich), den Konventprior P. Amand Storr (nördlich), den Subprior P. Werner Stadler (südlich) und den Großkeller P. Sebastian Molitor (westlich).

Digitized by Google

hvivs internvm decorem MDCCLXXX. In dem Wort regularem liegt ein ganzes Programm. Strenge Regelmäßigkeit wird jetzt gefordert, in der Architektur, in der man nicht mehr die freie Bewegtheit wie in Neresheim suchte, wie in der Dekoration, die in ihren der Antike und der Renaissance entlehnten Formen sich ganz der Architektur anschließt, ja sogar da nüchtern korrigierend eingreift, wo diese über die Gesetze strenger Tektonik hinausgeht. Erst die Dekoration bringt Leben und Bewegung. Die Stuckornamentik, die die Klarheit des architektonischen Aufbaues verwischen könnte, ist fast ganz verbannt, und wo sie vorkommt, abgesehen von den Kapitälen und der Empore, da hat sie, wie erwähnt, eine naturalistische Art zu schmücken: Die Festons sind nüchtern an die Wand gehängt, die Lambrequins unter der Empore werden durch Ringe und Nägel festgehalten. In der Ornamentik macht sich der gleiche Sinn für verstandesmäßige Tektonik bemerkbar, die der Phantasie nichts zu ergänzen übrig läßt, wie im Aufbau der Altäre, der Kanzel und des Chorgestühls. Die ständige Wiederkehr der gleichen Motive wirkte wie Phantasiearmut; das ist der Punkt, in dem die bedeutenden Kirchen des späteren 18. Jahrhunderts einem Bau wie Ottobeuren gegenüber am meisten enttäuschen. Im allgemeinen hat die dekorative Bemalung eine doppelte Eigenschaft. Sie verwendet architektonische Motive, soweit sie die Architektur ergänzen will; im übrigen ist sie flächenhaft und unterstreicht die Architektur in ihren Funktionen. Die Ädikulen über den Vierungspfeilern mit den in Grisaille gemalten Statuen bilden für die aufstrebenden Pilaster und die Mittelsäule gleichsam die ästhetisch nötige Last. Über den seitlichen Pilastern des Westjoches erheben sich von Zopfvoluten gestützte, gemalte Pfeiler mit Atlanten, die ein Abschlußgesims tragen. Auf diesem ruht das eigens umrahmte Deckengemälde. An der Westseite ist durch ineinander geschobene, perspektivisch verkürzte Kassettierungen die Ausbuchtung der Fassade motiviert. Mit richtigem Verständnis hat hier der Maler die Schwächen der Architektur zu ergänzen gesucht. In einem Punkte geht die Dekoration über die Wirkung der vorhergehenden Zeit weit hinaus: sie ist durchaus großzügig, steht im richtigen Verhältnis zur Architektur und läßt alle kleinlichen, unruhigen Motive weg, die sich störend in die große Gesamtwirkung eindrängen könnten. Mit der ruhigen Klarheit der Dekoration verbindet sich die großzügige Architektur zu einem mächtigen, freien Gesamteindruck, wie ihn die vorhergehende Zeit in solcher Einheitlichkeit nicht kennt.

Auch die Deckengemälde Zicks ordnen sich dem Gesamteindruck unter. Sie erweitern den Raum nach oben hin und stellen dadurch das nötige Gleichgewicht zwischen Stütze und Last her, sie bringen auch die den Grundriß bedingende Idee einer Verschmelzung von Langhaus- und Zentralbau stärker zum Ausdruck, indem sie nach dem Mittelpunkt der Kuppel als Augenpunkt orientiert sind. Nur ist auch darin, wie in der Architektur, das Westjoch selbständig behandelt. Es ist selbst zentral angelegt. Inhaltlich behandeln die Hauptfresken ein Thema, das man das Kreuz Christi benennen könnte. Der Inhalt ergab sich von selbst, da in Wiblingen ein großer Kreuzpartikel verehrt wurde. Im Apsidengewölbe ist dargestellt das letzte Abendmahl, die Vorbereitung zum Kreuzesopfer, im Chorjoch die Auffindung des hl. Kreuzes durch St. Helena, in der Vierungskuppel: Kaiser Heraklius bringt das Kreuz nach Jerusalem, und die Kreuzerhöhung, im Schiff: Christus erscheint mit dem Kreuze als Weltenrichter. In den Gewölbezwickeln seitlich der Mittelkuppel ist Mariä Himmelfahrt über dem Marienaltar, und die Aufnahme des hl. Benedikt in den Himmel über dem Benediktusaltar; in den Seitenkapellen des Schiffes der Tod des hl. Sebastian und Sebastians Begräbnis, gegenüber St. Magdalena als

Digitized by Google

Büßerin und Aufnahme der Heiligen in den Himmel; unter der Orgelempore endlich die Stiftung des Klosters. Hier interessieren uns die Fresken nur als Raumdekoration. Auffallend ist die Rücksichtnahme auf die Architektur auch in der Disposition der Gemälde. Die Bilder haben ihren bestimmten Rahmen, über den sie nicht hinaustreten, wie beispielsweise noch Knollers Evangelisten in den Kuppelzwickeln zu Neresheim; und dieser Rahmen ist durch die dekorative Malerei sogar tektonisch mit dem Gesamtaufbau verbunden. Aber auch farbig sind die Bilder in ihrer kühlen, feinen Gesamtstimmung der Architektur vortrefflich angepaßt. Der Grundakkord von gedämpftem Weiß (Pfeiler, Säulen, Wand) und Gold (Kapitäle, Konsolen, Gesimse, Ornamentik) kehrt nuanciert in den dekorativen Malereien wieder als feines, grau und gelb (ocker), er bedingt aber auch die farbige Komposition der Fresken, in denen das Gelb in verschiedenen Abtönungen verbunden mit grau und graublau den farbigen Aufbau trägt, das Gelb erscheint auch in den Altarblättern wieder, die, wie der Tod des hl. Benedikt, ganz in Gelb und Schwarz modelliert sind. Trotzdem ist alles Monotone vermieden. Einige kecke Flecken, leuchtendes Kobaltblau oder Zinnober, Weiß und sattes Grün oder zartes Rosa bringen immer Leben und Bewegung. Die Gesamtstimmung bleibt jedoch kühl, vornehm, zurückhaltend, sie bleibt ruhig, wie die Architektur selbst. In dieser Einheitlichkeit von Architektur und Dekoration geht die Wiblinger Kirche über alles, was der süddeutsche Barock gebaut hat, hinaus; hier kann man wirklich von einer Raumimpression sprechen.

Die Altäre ordnen sich gut dem Raume ein. Der Hochaltar besteht aus zwei rötlich marmorierten Säulen mit abschließendem Gebälk und Dreiecksgiebel. Er ist eigentlich nur eine vergrößerte Fensterumrahmung, wie sie in der klassischen Architektur öfter vorkommt[1]), wirkt als monumentale Umrahmung eines stilgroßen Altarblattes bedeutend, schließt sich der umgebenden Architektur, aus der er entwickelt ist, gut an und bildet einen großzügigen Zielpunkt der Langhausachse. Den Sockel der Säulen umschließen große Voluten und auf diesen stehen die mächtigen Stuckfiguren der vier Evangelisten. Ein sonst unbekannter Bildhauer, J. G. Schneck aus Brixen, hat sie geschaffen. Die frei davor stehende Mensa mit dem Tabernakel ist ein Werk des Wiblinger Schreinermeisters Christian Unsöld. Auch die Figuren der Seitenaltäre und die als Pendant zur Kanzel geschaffene Gruppe der Aussendung der Apostel hat J. G. Schneck stukkiert, die Apostelfiguren der Emporenbrüstung Fidel Mock aus Sigmaringen[2]), beide vermutlich nach Entwürfen von Januarius Zick. Der Engel auf Zicks Altarblatt der Verkündigung hat seinen Zwillingsbruder in dem Stuckengel, der den Rahmen hält. Gerade die großen Engel und Putten der Seitenaltäre haben durch den beruhigenden Ernst des Stiles etwas Edles bekommen. Die Gewandfiguren dagegen wirken bei aller gesuchten, plastischen Modulation starr. Die Schwächen des Klassizismus zeigen sie mehr als alles übrige in der Kirche. Im Aufbau der Seitenaltäre wirkt die gleiche, verstandesklare Tektonik, wie in der Dekoration. Auf einer Mensa sind zwei stufenartige Postamente, auf dem oberen steht die Figur des Titularheiligen, auf dem unteren sind Putten mit den Attributen des Heiligen. So sind die Altäre in der Diagonalachse der Vierung aufgebaut. Auf den Altären in der Mitte der Seitenkonchen stehen zwei Engel, die ein großes Ovalbild halten. Der

(1) Vgl. Vignola Tafel 28.

(2) Nur die Holzfigur St. Joseph stammt von Bildhauer Haberes aus Weißenhorn. Die Stukkaturen selbst, den Hochaltar, die Kapitäle usw. trug Benedikt Sporer aus Wessobrunn auf, unterstützt von Ferdinand Sporer. (Chronicon ad a. 1780.)

Digitized by Google

Rahmen des Bildes hat einen Aufsatz mit Putten, weitere Putten sind am Sockel neben der Mensa. An nüchterner Verständlichkeit überbieten die Altäre bei der Klarheit des Aufbaues alles, was in der gleichzeitigen, kirchlichen Kunst Süddeutschlands geschaffen wurde. Jeder Schmuck ist weggelassen, jede Reminiszenz an die freie Rokokoornamentik vermieden. Es ist ein radikaler Bruch mit der Vergangenheit, eine direkte Abkehr von einer fast noch gleichzeitigen, kirchlichen Kunst, ein bewußtes Streben nach einem neuen, tektonischen Stil, der parallel geht mit den Tendenzen der Architektur. Es ist ein ganz moderner Zug strenger, nüchterner Sachlichkeit, der gerade in unserer strebensverwandten Zeit so sympathisch berührt.

Auch das Chorgestühl, in das, wie bei den meisten schwäbischen Großkirchen des 18. Jahrhunderts, die Orgel[1]) eingebaut ist, ist architektonisch gegliedert (Abb. 4). Das Darsal ist vertikal durch Hermen mit Atlanten geteilt, welche Konsolen tragen. Das Gebälk ist über die Konsolen verkröpft. Die Rückwand füllen vergoldete Stuckreliefs. Im oberen, Orgelgeschoß gibt die Verteilung der Orgelpfeifen die nötigen Akzente. Die Ausrührung des Figürlichen und der Reliefs besorgte 1782 J. Christian aus Riedlingen, der Schöpfer der noch bedeutenderen Chorgestühle in Ottobeuren und Zwiefalten. In der gesamten, gleichzeitigen Plastik beanspruchen die Atlanten in ihren reich abgestuften Bewegungen, die immer neue Seiten eines virtuos durchgebildeten Körpers zur wirkungsvollen Ansicht bringen, und die würdevollen Gestalten der Kirchenväter in den Nischen des Obergeschosses einen hohen Rang. Die figurenreichen Reliefs, die angeblich nach Dreyers Entwürfen gemacht wurden, sind malerisch und bizarr. Der Entwurf zum Ganzen ist wahrscheinlich von Zick. Nur für die Kanzel ist Zicks Entwurf noch vorhanden. Ausgeführt wurde sie von Sporer, gefaßt von Dreyer. Die Komposition zeigt die gleiche Verständlichkeit wie die übrige Ausstattung. Der eingezogene runde Korpus wird von schwerem Lorbeergehäng gegliedert, die Zwischenfelder sind mit dicken Fruchtgirlanden gefüllt; ein Lorbeerstab umfaßt die untere Ausladung, die mit einem kannelierten, von Fruchtkränzen umwundenen Abhängling endigt. Auf dem Schalldeckel ist zwischen Urnen ein Postament mit Kreuz, Buch und Kelch. Der Aufbau ist mehr zusammengestellt als komponiert, die fertige Dekoration ist als Schmuck an das Gerüst angehängt. Die Formen sind schwer und massig.

Soviel man auch im einzelnen Schwächen nachweisen mag, das Ganze bleibt groß und bedeutend. Auch in diesem Raum lebt eine ursprüngliche, schöpferische Kraft, eine von innen strömende Empfindung, die unwillkürlich packt, mehr als ein regelmäßiges Gebilde klassisch abgeklärter Kunst. Das Streben des deutschen Barock nach gewaltiger Synthese wurde hier durch die ruhige, nüchterne Klarheit des Zeitempfindens hindurchgeführt. Es entstand ein Raum von fast abstrakter Größe, der in seiner Einheitlichkeit über alles hinausgeht, was der süddeutsche Kirchenbau geschaffen hat, der aber in der Raumkomposition die unmittelbare Weiterentwicklung schon vorhandener Ideen ist.

(1) Die Orgel wurde 1781 von Holzheu aus Ottobeuren gebaut.

Digitized by Google

DIE GLOGAUER STEINFIGUREN DES VEIT STOSS

Von BERTHOLD DAUN

Mit acht Abbildungen auf vier Tafeln .....

An dem alten Odertore, das Herzog Sigismund von Glogau, der spätere König von Polen[1]), in Glogau hatte erbauen lassen und das, dem Schlosse gegenüber, den Durchgang zur Oderbrücke bildete, standen unter spätgotischen Baldachinen die drei fast lebensgroßen Sandsteinfiguren der Madonna, der hl. Katharina und des hl. Nikolaus. Als das Odertor im März 1871 abgebrochen wurde, fanden die drei Statuen ihre neue Aufstellung in unmittelbarer Nähe des alten Standortes hoch oben an der Westseite des Hauses Kleine Oderstraße 5 (Tafel 27, Abb. 1). Obwohl diese Steinwerke aus dem Jahre 1505 verschiedentlich abgebildet[2]) und als die schönsten Statuen Schlesiens[3]) bezeichnet wurden, so fehlte doch ein sicherer Anhalt für die Feststellung des Meisters dieser Werke, die nur auf einen bedeutenden Bildhauer schließen lassen. Weil sie in Stein gemeißelt sind, erklärt es sich, daß man an den großen Krakauer und Nürnberger Bildschnitzer Veit Stoß als ihren Schöpfer nicht dachte, glaubte man doch früher allgemein, daß der Meister nur in Holz geschnitzt und nicht in Stein gemeißelt habe. Diese irrige Annahme habe ich vor Jahren auf Grund der Urkunde vom 1. Februar 1503 im Nürnberger Stadtarchiv, in der Veit Stoß „stainhauer oder pildschnitzer" genannt wird[4]), widerlegt.

An der Konsole jeder Figur befindet sich ein Wappen, das von einem oder zwei wilden Männern in gespreizter Stellung gehalten wird[5]). Unter der hl. Katharina hält ein langbärtiger Mann in härenem Gewande an einem Bande, das um den Hals läuft, und zugleich mit beiden Händen das Wappen mit der österreichischen Binde. Die Konsole des hl. Nikolaus zeigt einen ungestüm bewegten nackten Mann, dessen langes Haupthaar, wie die langen Zipfel des Lendentuches, im Winde flattert. Dieser hält das Wappen mit dem littauischen geharnischten Ritter mit gezücktem Schwert[6]). Unter der Madonna halten zwei teufelartige Männer, deren Gewandung aus langhaarigem Fell besteht und von denen der rechte früher ein katzenartiges Gesicht hatte[7]), das Wappen mit dem schlesischen Adler. Diese drei Wappen führte Sigismund von Polen als Herzog von Glogau in seinem Siegel, wie das Siegel an einer Urkunde von 1506 in der Raczynskischen Bibliothek zu Posen beweist[8]). Die drei Steinfiguren sind demnach eine Stiftung Herzog Sigismunds von Glogau, und wie sich weiter feststellen läßt, aus dem Jahre 1505,

(1) Sigismund von Polen, 1466 als jüngster Sohn des polnischen Königs Kasimir Jagello und der Königin Elisabeth, der Tochter Kaiser Albrechts von Österreich geboren, war 1499—1506 Herzog von Glogau. Als König von Polen regierte Sigismund, der Alte oder der Große genannt, von 1506—1548.

(2) Bei Alwin Schultz, Schlesiens Kunstleben im 15. bis 18. Jahrhundert, 1872, Tafel 2. Nach diesem unscharfen Lichtdruck ist die Zinkätzung bei Julius Blaschke, Geschichte der Stadt Glogau und des Glogauer Landes, angefertigt. Die beigegebene Abbildung 4 auf Tafel 28 ist mit demselben Klischee gedruckt. Die lithographische Abbildung in Umrißzeichnung bei Lutsch, Bildwerke schlesischer Kunstdenkmäler, 1903, Mappe I, Tafel 56, 2, 3, 4 läßt den stilistischen Charakter der Figuren kaum erkennen.

(3) A. Schultz, Schlesiens Kunstleben im 15. bis 18. Jahrhundert, 1872, S. 6.

(4) Daun, Adam Krafft und die Künstler seiner Zeit, 1896, S. 75, und Veit Stoß und seine Schule in Deutschland, Polen und Ungarn, 1903, S. 12.

(5) Kommt auch bei andern Figuren Schlesiens vor.

(6) Der littauische Ritter findet sich auch auf dem linken Wappen an der Breitseite des Kasimir-Grabmals von Veit Stoß in der Domkirche zu Krakau.

(7) Noch sichtbar auf der in Anm. 2 erwähnten Abbildung bei A. Schultz und auf der danach hier wiedergegebenen Abbildung 4.

(8) Abgebildet bei Schiemann, Rußland, Polen, Livland bis ins 17. Jahrhundert. Bd. I.

Digitized by Google

dem Erbauungsjahre des Odertores, denn jede der drei Statuen weist dieses Datum auf[1]). Für den Vater Sigismunds, den polnischen König Kasimir Jagello, hatte Veit Stoß das Rotmarmorgrab im Dome auf dem Wawel geschaffen[2]). Die guten Beziehungen zum polnischen Königshause, die auch nach dem Tode König Kasimirs (1492) fortbestanden, werden Herzog Sigismund veranlaßt haben, auch seine Gunst dem berühmten Krakauer Meister zuzuwenden und bei ihm die drei Steinfiguren für Glogau zu bestellen. Die Statuen lassen sich denn auch als äußerst charakteristische und eigenhändige Meisterwerke gerade aus der traurigsten Nürnberger Zeit[3]) des Veit Stoß nachweisen.

Wies die ältere Stoß-Forschung dem Meister Werke zu, die an Stoß auch nicht im entferntesten denken lassen[4]), so glaubten Forscher der jüngsten Zeit unbezeichnete oder nicht direkt beglaubigte Arbeiten, die neben stossischer Eigenart und Meisterlichem in Komposition teilweise auch Schülerhände erkennen lassen, ausschalten zu können[5]). So beginnt das Stoß-Werk sichtlich zusammenzuschmelzen, und für nicht wenige stossische Werke werden verschiedene anonyme Meister aufgestellt. Der Grund dafür ist wohl zumeist darin zu finden, daß man keine genügende Vorstellung davon hat, wie in Bildhauerateliers gearbeitet wird. Im Mittelalter war es nicht viel anders als heute, da an einem Werke die Hände des Künstlers und seiner Schüler tätig sind. Eigenhändig im engsten Sinne des Wortes wird wohl nur in den seltensten Fällen ein plastisches Werk vom Meister geschaffen werden. Daß ein Gemälde von oben bis unten vom Künstler allein fertig gemalt wird, ist wohl denkbar; der Bildhauer, der viel mehr vom Handwerklichen abhängt, ist auf Mitarbeit in weitestem Umfange angewiesen. Nach der Skizze des Meisters wird unter seiner Aufsicht von Schülern modelliert, der Meister korrigiert, ändert hier und da und überarbeitet die Hauptsachen. Trotz der fremden Mithilfe bekommt das Werk doch das Gepräge des Meisters. Eine strikte Trennung von Meisterhand und Schülerhand ist demnach in den meisten Fällen gar nicht möglich, wenn nicht ganz bestimmte Kennzeichen vorhanden sind, und viele Versuche der Kritik bleiben doch nur Phantasie, bei der die Subjektivität die Hauptrolle spielt. Geringere Qualität würde am ehesten auf ausgedehntere Mitarbeit schließen lassen, doch ist auch dann vorsichtige Kritik am Platze.

(1) An den Konsolen der Maria und Katharina und beim Nikolaus auf der breiten Borde, die über der Brust den Mantel hält.

(2) Signiert und 1492 datiert auf der Grabplatte der Tumba.

(3) 1496, so melden die Nürnberger Akten, wurde Stoß gegen Zahlung von 3 Gulden wieder als Bürger in Nürnberg aufgenommen.

(4) Th. Hampe (Monatsh. d. kunstw. Lit., II, 66) hält den Christus am Kreuz zu Heroldsberg, der mit Stoß auch nicht das geringste zu tun hat, für einen der schönsten Kruzifixe des Veit Stoß. Vöge (Monatsh. f. Kunstw. 1910, S. 242) meint: nach Erfindung und Stil in der Art Riemenschneiders und erst 1821 nach Aussage des Pfarrers nach Heroldsberg gekommen. An Riemenschneiders Art selbst ist aber auch kaum zu denken. Ein anderer Fehlgriff Hampes war es, wenn er in seiner Besprechung meines Veit Stoß, 1903 (Mitt. a. d. Germ. Nat.-Mus. 1904) die Berücksichtigung des Heilsbronner Kruzifixes mit den natürlichen Haaren vermißt. Mit Stoß hat dieser Christus auch nicht das geringste gemein. Loßnitzer, Veit Stoß, 1912 (S. 35) weist ihn dem Simon Lainberger zu. C. Fischnaler (Zeitschrift des Ferdinandeums für Tirol und Vorarlberg, III. Folge, 24. Heft, 1896, S. 215) wollte in dem heute in Schwaz befindlichen Altar den von Stoß gelieferten und am 19. August 1503 bezahlten erkennen. Sein Versuch der Zuweisung ist vollkommen mißglückt (vergl. Daun, Veit Stoß 1903, S. 64).

(5) Die Malereien zu Münnerstadt sprach Stegmann in einem Vortrag: Die Legende von Veit Stoß als Maler (Kunstchronik 1912/13, Nr. 23, S. 323) ihrer Minderwertigkeit wegen dem Veit Stoß ab. Sie seien von Stoß selbst einem anderen Meister in Auftrag gegeben (?).

Digitized by Google

Eine große Reihe von Behauptungen Loßnitzers, des jüngsten Stoß-Biographen[1]), sind mit Vorbehalt aufzunehmen und bedürfen sehr der Nachprüfung. Loßnitzers Referent Josephi[2]) konnte nur allzu treffend schreiben, daß der nächste Stoß-Biograph höchstwahrscheinlich mit vielen von Loßnitzers Aufstellungen ebenso verfahren wird, wie es jetzt mit manchen älteren Hypothesen geschehen ist[3]). Die Ansichten, die in den letzten Jahren über ein und dasselbe Werk, das Stoß zugewiesen war, von verschiedenen Forschern ausgesprochen wurden, sind oft ganz entgegengesetzt und bringen große Verwirrung. Deshalb sollen als Beweismaterial für die Echtheit der Glogauer Figuren nur bezeichnete oder ganz sichere, jedenfalls noch nicht bezweifelte Werke herangezogen werden[4]). Selbst die Rosenkranztafel, obwohl sie auch dienen kann, mag zunächst unberücksichtigt gelassen werden.

Als von Stoß ganz sicher gearbeitete Werke kommen für die Glogauer Statuen in Betracht: das Kasimirgrabmal, das Relief des Ölberges in Krakau, die drei Sebalder Reliefs des Abendmahls, Ölberges und der Gefangennahme in Nürnberg, die Kupferstichmadonna B. 3 und die holzgeschnitzte Madonna vom Stoßhause.

(1) M. Loßnitzer, Veit Stoß, die Herkunft seiner Kunst, seine Werke und sein Leben, 1912.

(2) Kunstchronik 1912/13, Nr. 31, p. 455.

(3) Loßnitzer hätte es auch mit folgender Angabe genauer nehmen sollen, wenn er S. 15 schreibt: Dauns Erklärung und Ableitung der Kunst des Veit Stoß aus der heißen Erregbarkeit und der unruhigen Hast des polnischen Temperaments, die in Polen allgemein Glauben und Anerkennung gefunden hat, ist wohl nur mit Vorsicht aufzunehmen, so stimmt das nicht. Ich habe nur darauf hingewiesen, daß so viele Charakterzüge des Meisters an den Polen gemahnen, was der lange Krakauer Aufenthalt erklärt. Für seine deutsche Abstammung bin auch ich eingetreten. Daß seine Kunst nur aus der polnischen Eigenart abzuleiten, oder daß an eine Herkunft der Kunst des Veit Stoß aus Polen zu denken sei, habe ich an keiner Stelle gesagt. Wie bei Loßnitzer eine Reihe von Zuweisungen hypothetisch sind, so nimmt er auch dem Meister Werke, die in engster Beziehung zu Stoß stehen oder wenigstens als Werkstattarbeiten anzusehen sind. Für die Rosenkranztafel wird ein Meister der Rosenkranztafel, für die sechs Münchner Tafeln mit zehn Geboten, die ich Stoß zugeschrieben habe (Vöge glaubt an die Zuschreibung; Monatsh. f. Kunstw. 1910, S. 242), ein Meister der Buchstafeln konstruiert, obwohl beide Werke so nahe verwandt sind. (Josephi, im Katalog des Germanischen Museums 1910, will Spätwerke des Meisters der Rosenkranztafel darin erblicken.) Ich möchte zu bedenken geben, daß gerade die größten Meister die größten Stilwandlungen durchmachen, mehr oder weniger fremde Züge oft auf Gehilfenhände zurückgehen und daß selbst bei höchster Entwicklung eine minder gute Leistung nicht ausgeschlossen ist. Aus Dürers Kupferstichen, wären sie unbezeichnet, könnten am Ende gar mehrere Meister konstruiert werden, denn wer würde darauf kommen, daß der Stecher des kleinen und großen Kuriers und der Schöpfer von Ritter, Tod und Teufel derselbe Meister ist. Und ein Bildhauer beschäftigt oft mehrere Gehilfenhände an einem Werke.

(4) Das Ergebnis meiner Forschung mit Angabe von Gründen habe ich bereits Mitte des Jahres 1913 bekannt gegeben, worauf die Kunstchronik (1912/13, Nr. 43, S. 647) eine Notiz brachte. Darauf hat Dr. Bimler-Glogau, dem ich auf seine Frage mitgeteilt hatte, daß Stoß auch in Stein gearbeitet hat, ebenfalls in der Kunstchronik (1913/14, Nr. 1, S. 6) einen Aufsatz über die Glogauer Figuren veröffentlicht, worin er glaubte, die Zuweisung der Werke an Stoß für sich in Anspruch nehmen zu können. Dieselbe Nummer der Kunstchronik (S. 7) brachte meine Erklärung, auf die ich verweise. Der Aufsatz Dr. Bimlers beweist meines Erachtens die Echtheit der Glogauer Figuren nicht genügend, jedenfalls enthält er haltlose Hypothesen, die ich in der Kunstchronik (1913/14, Nr. 3) berichtigt habe und worauf unten weiter eingegangen werden soll. Obwohl Herr Museumsdirektor Professor P. J. Meier in Braunschweig meine Erklärung in der Kunstchronik (1913/14, Nr. 1, S. 7) kannte, hat derselbe die Glogauer Angelegenheit in der Herzogl. Technischen Hochschule zu Braunschweig gegen mich vorgebracht und nach Kenntnis von diesem Aufsatze, der ihm in einem vorher gedruckten Separatabzug vorlag, in einem schriftlichen Gutachten behauptet, daß er die Hand des Veit Stoß in den Glogauer Steinfiguren nicht erkennen könne! Das sei auch die Meinung anderer Kunsthistoriker!? —

Digitized by Google

Für das Grabmal Kasimir Jagellos ist die steinerne Deckplatte zuerst gearbeitet und von Veit Stoß im Jahre 1492 eigenhändig vollendet. Auch in den übrigen Hauptstücken, die in demselben aus Ungarn stammenden Stein gemeißelt sind, erkennen wir Veits eigenhändige Ausführung[1]). Im Jahre 1494 wird der Baldachin, an dem Jörg Huber, der im selben Jahre als Neubürger in Krakau aufgenommen wurde, mitgeholfen hatte, vollendet sein.

Zu den zweifellos sicheren und eigenhändigen Werken aus der Krakauer Frühzeit, wenn auch unbezeichnet, gehört das steinerne Relief des Ölberges[2]) (Taf. 29, Abb. 5). Ob dieses Werk mit bemalten Flügeln als Altar in der kleinen Barbarakapelle der Marienkirche gegenüber stand oder ob es als Familienstiftung über einem Erbbegräbnis an der Friedhofsmauer angebracht war, muß unentschieden bleiben. Vor 1847 wurde es in das obere Geschoß des Hauses Marienplatz 8 eingelassen, von wo es 1911 in das Nationalmuseum zu Krakau überführt wurde[3]). Die Ausführung in Stein hatte keine Veränderung der Stilweise Veits zur Folge gehabt. Die Gewohnheit des Schnitzers, die rundgewundenen Falten in einem Zuge aus dem Holze auszuhöhlen und scharfkantige Faltenbrüche hervorzurufen, sind mit Raffinement auf die Steintechnik übertragen. Um kräftige Schattenwirkung bei der Gewandung zu erreichen, arbeitete Stoß in die Tiefe. Hände und Haare sind stark unterarbeitet, so daß sie sich frei vom Reliefgrunde abheben. Die räumliche Anordnung der Figuren entspricht dem primitiven Raumgefühl auf mittelalterlichen Gemälden.

Eine Weiterentwicklung weisen die drei signierten Passionsreliefs von 1499 im Chor der Sebalduskirche zu Nürnberg auf[4]). Der terrassenförmige Aufbau auf dem Steinrelief des Ölberges (Taf. 28, Abb. 3) ist freilich noch nicht überwunden, dafür aber die Gruppierung der Figuren geschlossener. Der dritte Jünger wird von dem vorderen links soweit verdeckt, daß man nur das Gesicht und einen Teil der Schulter sieht. Im Verhältnis zum Krakauer Ölberg tritt hier das Landschaftliche zurück. Auch die schmalen Gesichter mit den scharfen Nasen sind auf den Nürnberger Reliefs breiter und runder, besonders auf dem Abendmahl. Die Faltengebung ist etwas ruhiger und die Tiefen sind etwas weniger eingegraben. Das Motiv der hochgedrehten Falten über den freien Knien Christi auf dem Ölberg und die scharfkantig hervorstehenden Gewandsäume sind geblieben.

Die jetzt im Germanischen Museum befindliche Madonna vom Stoßhause[5]), die Stoß entgegen der Ansicht Loßnitzers aus nachher darzulegenden Gründen als Schmuck für sein neues Grundstück bald nach dem Kaufe, also um 1500, geschnitzt haben muß[6]), ist ebenfalls als eigenhändige Arbeit des Meisters anzusehen (Taf. 30, Abb. 8).

(1) Entgegen der Ansicht Sokolowskis, Stoß habe nur die Modelle in Holz geschaffen (vergl. Daun, Veit Stoß, 1903, S. 12, u. Sokolowski, Sprawozdania komisyi do badania historyi sztuki w Polsce, Bd. VII, S. 165).
(2) Etwa um 1485 entstanden. Essenwein, Die Kunstdenkmale Krakaus, S. 112, wollte Stoß' eigene Hand nicht erkennen. Er wußte noch nicht, daß Stoß selber in Stein gearbeitet hat. Die zierliche Durchführung erinnert an die frühen Teile des Marienaltars.
(3) Bei Abnahme des Ölfarbenanstriches fanden sich Reste alter Bemalung. Die detaillierte Durcharbeitung des Steinreliefs ist verhältnismäßig gut erhalten; nur die Hände Christi und die Arme des Engels sind beschädigt und einige Gewandsäume abgestoßen.
(4) Auf Grund der Urkunde vom 1. Februar 1503 widerlegte ich die Annahme der Ausführung nach Stossischen Modellen durch Krafft und trat für die eigenhändige Ausführung Veits ein (A. Krafft, 1896, S. 75).
(5) 1893 durch Steinkopie am Stoßhause ersetzt.
(6) Loßnitzer, S. 125, setzt sie erst um 1510. Das Willkürliche der früheren Datierung beweise das von Fr. T. Schultz aufgefundene Langenzenner Verkündigungsrelief von 1513. Das vermag ich nicht einzusehen. Dann müßte Loßnitzer doch auch den Stich mit Madonna B. 3, den er vor 1486 setzt, in diese späte Zeit rücken.

Digitized by Google

Das rechtfertigt auch ohne Signierung das äußerst tüchtige und für Stoß ganz charakteristische Schnitzwerk im gereinigten Zustande in jeder Weise. Die Geschlossenheit der Gewandung, die eine einfache und wirksame Silhouette schafft, übertrifft die besprochenen Werke Veits. Neben der breitflächigen Behandlung des aufgehobenen Mantels, der durch die aufgesetzten Zinksterne etwas Abwechslung bekommt, kehren seitwärts die früheren harten Brüche über dem vorgestellten Knie und die hochgedrehten Kurven der Mantelfalten wieder, die den großen Zug und die ruhige Klarheit der Mantelfläche vorn wirksam verstärken. Die regelmäßig gedrehten Haarlocken umrahmen anmutig ein nürnbergisch-bürgerliches Gesicht mit individuellen Zügen, mit auffallend kleiner Nase und spitzem Munde. Das Kind, das eine große Birne hält und in rascher Bewegung mit der rechten Hand nach dem erhobenen linken Füßchen faßt, ist mit seinen glotzenden Augen gewiß nicht schön zu nennen; aber mit welcher Feinheit hat der Künstler die stillvergnügt vor sich hinsinnende Gottesmutter mit diesem lebhaften, aber artigen Knäblein zu einer ruhigen Komposition vereinigt! Beachtenswert für uns sind die gedrehten Haarlocken mit tiefen Bohrlöchern beim Kinde.

Beim Anblick der Madonna vom Stoßhause muß man an die Madonna mit Kind und Apfel im Kupferstich B. 3 denken (Taf. 27, Abb. 2). Sie ist die beste Kupferstichleistung Veits und am entwickeltsten in der Technik und Reinheit des Druckes. Reizend empfunden steht Maria als Himmelskönigin in schlanker Gestalt da, die nach höfischer Sitte den Leib schief hält und einen Apfel ihrem danach verlangend greifenden Kinde vorhält. Auch hier muß ich Loßnitzer widersprechen und nochmals für die spätere Entstehung des Stiches erst in der Nürnberger Zeit eintreten[1]). Die Gewandung ist größer und klarer als in den Krakauer Werken und kommt der breiten Gewandbehandlung bei Christus auf der Sebalder Gefangennahme näher (Taf. 30, Abb. 6). Auch der Madonnentypus ist voller.

* * *

Diese von mir besprochenen eigenhändigen Werke des Veit Stoß genügen für die Beweisführung der Echtheit der Glogauer Statuen. Der hl. Katharina fehlt die rechte Hand (Taf. 27, Abb. 1). Diese hielt das auf den Boden gestützte Schwert, wie die nach dem alten Lichtdruck von 1872 bei Alwin Schultz hergestellte und hier beigegebene Abbildung 4 auf Taf. 28 zeigt. In der etwas vorgestreckten Linken hält sie vier Nägel. Die rechte Seite des weitgeöffneten, von den Schultern herabfallenden Mantels ist über den linken Vorderarm gezogen, so daß vorn breite Flächen mit scharfkantigen Falten entstehen. Die Stellung der Heiligen, ihre schiefe Haltung des schlanken Leibes und ihre Kopfneigung nach rechts ähneln, ebenso wie der Ausdruck des Antlitzes, der Kupferstichmadonna B. 3 (Taf. 27, Abb. 2). Der hochgegürtelte Leib der Heiligen entspricht der Madonna, wenn auch bei dieser der Gürtel fehlt. Besonders aber bieten die Gewandung mit den fast parallel laufenden rillenartigen Falten und der von rechts nach links in weitem Bogen herübergezogene Mantel die schlagendsten Analogien, daß Steinfigur und Kupferstich ein und derselbe Meister geschaffen hat. Meine schon oben ausgesprochene Behauptung, daß Loßnitzers Datierung des Kupferstiches vor 1486 viel zu früh ist und Stoß die Madonna erst in der Nürnberger Zeit gestochen hat, gewinnt durch die Glogauer Katharina nur an Wahrscheinlichkeit. Bei beiden Gestalten ist ferner der Büstenausschnitt des Gewandes von einer unbemusterten wulstartigen Borde umsäumt.

(1) Loßnitzer, S. 50, schiebt den Stich in die Krakauer Zeit vor der Reise nach Nürnberg 1486 zurück (vergl. Anm. 6 auf vorhergehender Seite) und Daun, Veit Stoß, 1903, S. 18.

Digitized by Google

In der Bildung der rechten Haarlocken kehrt beidemal die schneckenartig gedrehte Locke wieder. Die gebrochenen Mantelfalten zu Füßen der Kupferstichmadonna mußten aus technischen Gründen selbstverständlich bei der Steinfigur weichen. Auch die Madonna vom Stoßhause kann zum Vergleiche herangezogen werden (Taf. 30, Abb. 8). Da Stoß sie in Holz schnitzte, erklärt sich die Vorliebe für langgezogene glatte Mantelflächen über dem Leib, während bei der hl. Katharina reiche Brüche entstanden sind. Einzelne Faltenmotive kehren trotzdem wieder, die unmotiviert heraufgedrehte Mantelfalte unten zur linken Seite der beiden Figuren. Nicht unerwähnt sei gelassen, daß der Oberkörper der hl. Katharina dem holzgeschnitzten kleinen Brustbilde derselben Heiligen in der Nürnberger Rosenkranztafel auffällig ähnelt[1]). Die Beziehungen beider Werke zueinander sind offenbar. Die Realistik in den fleischigen Gesichtszügen der hl. Barbara läßt schon des Meisters Streben nach porträtwahrer Durchbildung der Gesichter erkennen, worin er im Bamberger Altar von 1523 das Höchste geleistet hat. Der lautenspielende Engel kann als Vergleich zu der hl. Barbara herangezogen werden.

Die zur Linken der Glogauer Madonna stehende Gestalt, der hl. Nikolaus (Taf. 27, Abb. 1), trägt auf der linken Hand ein Buch, worauf drei Kugeln lagen, wie Abbildung 4 auf Taf. 28 nach dem alten Lichtdruck bei A. Schultz zeigt. Auch der obere Teil des Krummstabes, dessen größere untere Hälfte vom Mantel bedeckt ist, ist abgebrochen. Er endigte in einer mit gotischem Blattwerk geschmückten Volute. Der erhobene rechte Oberarm drückt den Stab an die Seite der Brust. Das Motiv der erhobenen Hand, die sehr beschädigt ist, bleibt unklar. Der Mantel ist von rechts nach links herübergezogen, so daß wie bei der hl. Katharina der Leib von einem Bogen abgeschlossen wird. Der Mantel des Heiligen zeigt breitere Flächenbehandlung, obwohl auch hier die harten Kantenfalten nicht fehlen. Die drei Sebalder Steinreliefs, be-

(1) Wiederum ein Beweis, daß dieses Schnitzwerk dem Meister nicht so leicht abgesprochen werden kann. Gesellenhände mögen freilich mit tätig gewesen sein. Loßnitzer datiert auch die Rosenkranztafel, die bisher als Nürnberger Frühwerk galt, erst nach 1513, da manche Passionsszenen in der Umrahmung nach Dürers Kompositionen wiederholt seien. Sind Dürers Blätter wirklich vorbildlich gewesen? Hatte nicht eine ehrwürdige Tradition gewisse Szenen kompositionell bestimmt! Dürer hängt nicht nur von der Nürnberger Malerschule ab; seine Entwicklung erklärt sich aus den Einflüssen der Nürnberger Plastik mehr, als man bisher angenommen hat. Einen nicht zu unterschätzenden Einfluß hat Adam Krafft auf Dürer ausgeübt (vergl. Daun, Noch etwas über Adam Krafft, Rep. f. Kunstw. 1897, XX. Bd., 5. Heft). Dürers Kreuztragungen hängen mit Kraffts Stationen mehr zusammen als mit Schongauers Stich, und das 1496 vollendete Relief Kraffts am Lorenzer Sakramentshäuschen, Abschied Christi von der Mutter, muß Dürer vorgeschwebt haben, als er die gleiche Szene für sein Marienleben entwarf. Dürer darf also nicht immer als der beeinflussende Meister hingestellt werden. Der Vergleich der Glogauer Katharina mit der Heiligen in der Rosenkranztafel veranlaßt mich, an die alte Datierung dieses Schnitzwerkes in früherer Zeit festzuhalten. Den für Anton Tucher 1517 geschnitzten Rahmen (Germ. Mus.) hält Loßnitzer (S. 133) in der glücklichen, dekorativen Erfindung für eine Komposition des Veit Stoß, aber von einer Gesellenhand ausgeführt, die einige Gepflogenheiten des Schnitzers der schlummernden Heiligen (Katharina) im Germ. Mus. übernommen hat. „Es liege ja auch recht nahe, den Meister des Englischen Grußes in einem zweiten Rosenkranzrahmen zu erkennen." Warum denn nicht auch in der Rosenkranztafel! Die Rosen sind doch ganz ähnlich auf Tafel und Rahmen, und die beiden Engel zu seiten der Mittelgruppe Gottvaters sind auch nicht weniger lebendig als die am Rahmen. Gewisse Verschiedenheiten erklären sich eben aus den verschiedenen Gehilfenhänden. Übrigens sei darauf verwiesen, daß der hl. Hieronymus auf der Rosenkranztafel mit seinem heraldischen Löwen derselben Heiligenfigur im Dom zu Krakau nahekommt (vergl. Daun, Veit Stoß, 1903, S. 28, Anm. 62). Dieser Hieronymus unterscheide sich durch eine gewisse Trockenheit von den beglaubigten Arbeiten des Stoß (Loßnitzer, S. 83). Der Schöpfer sei der Bildhauer der steinernen Ölberggruppe an der Barbarakirche zu Krakau. Dem kann ich nicht beipflichten.

Digitized by Google

sonders der Ölberg und die Gefangennahme zeigen ganz ähnliche Faltenmotive (Taf. 28, Abb. 3 und Taf. 30, Abb. 6). Das Antlitz des Heiligen erinnert an den schlafenden Jünger rechts unten auf dem Krakauer Relief des Ölberges (Taf. 29, Abb. 5). Beide Gesichter haben die dünne und spitze Nase. Der nackte Mann, der an der Konsole das Wappen mit dem littauischen Ritter hält, ist in der Durchbildung und lebendigen Haltung vortrefflich. Die Behandlung des Nackten entspricht der sehr harten Durchführung der entblößten Füße bei Christus und den Jüngern auf dem Nürnberger Ölbergrelief (Taf. 28, Abb. 3). Auch der Kupferstich der Beweinung Christi, B. 2, bietet im Körper Christi und in den steifen Falten des Lendentuches manche Anhaltspunkte.

Die schönste der drei Glogauer Figuren ist Maria mit dem Christuskinde (Taf. 27, Abb. 1 und Taf. 28, Abb. 4). In ihrer Gesamterscheinung und in ihrer Haltung kommt sie der Madonna vom Stoßhause (Taf. 30, Abb. 8) nahe, übertrifft diese aber bei weitem durch Schönheit des Antlitzes und geschmackvolle Faltengebung, der trotz der Brüche ein großer, edler Zug eigen ist. Die Geschlossenheit der Gruppe, die eine einfache Silhouettenwirkung hervorruft, muß man als künstlerische Weiterbildung der Madonna vom Stoßhause ansehen, so daß die Holzmadonna also früher entstanden sein muß. Die auffallend kleine Nase und der kleine Mund dieser holzgeschnitzten Madonna kehren beim idealisierten Antlitz der Glogauer Maria, der die hohe Krone so gut steht, wieder.

Das Kind, das uns das Lockenköpfchen zuwendet und sehr lebensvoll erscheint, sitzt auf dem rechten Arm der Mutter, so daß deren rechte Hand sich an den rechten Oberschenkel schmiegt. Die linke Hand des Kindes ruht am Halse der Mutter, während die Rechte nach der von der Mutter gereichten Traube greift. Die Behandlung der Locken mit den tiefen Bohrlöchern beim Kinde der Glogauer Madonna und der Nürnberger Holzstatue verweisen unbedingt auf ein und dieselbe Meisterhand. Bei einem Werke der Kleinplastik, der kleinen Holzmadonna im South Kensington-Museum zu London[1]), in der sich Beziehungen zur Kupferstichmadonna und zur Maria vom Stoßhause erkennen lassen, sitzt das Kind ähnlich auf dem Arm der Mutter und ist ihre Hand an das Beinchen des Kindes, hier an den Unterschenkel, gelegt. Die Bewegung des Kindes kehrt ähnlich auf dem rechten untern Flügelrelief des Lusiner Triptychons (Taf. 30, Abb. 7) wieder, auf dem die Madonna dem hl. Theophilus erscheint[2]). Weiter ähnelt die steinerne Madonna am Weinmarkt zu Nürnberg, wenn sie auch, den plumpen Händen nach zu schließen, nur Werkstattsarbeit sein sollte[3]), der Glogauer Maria in dem Motiv des herabfallenden breiten Dreieckzipfels des Mantels, nur daß dort der Mantel breit und flächig angelegt, hier dagegen malerisch gebrochen ist. Zugleich erinnert das hochgedrehte Faltenmotiv bei der Madonna am Weinmarkt an das ähnliche bei der

(1) H. Voss hat die Madonna dem Meister zugewiesen.

(2) Der Ansicht Loßnitzers, ein Stoßschüler habe das wahrscheinlich für die Außenseite des Marienaltars bestimmte Relief mit der Darstellung der hl. Familie zum Mittelfeld seines Altares erkoren und die Flügelreliefs gearbeitet, muß ich widersprechen. Gerade das Theophilus-Relief zeichnet sich durch meisterliche Frische aus. Auch der Teufel im Hintergrunde läßt sich mit dem linken Wappenhalter unter der Glogauer Madonna vergleichen. Den übrigen Lusiner Flügelreliefs müssen ebenfalls Kompositionen des Meisters zugrunde liegen, sie müssen unter seiner Aufsicht gearbeitet sein. Man vergleiche nur das Flügelrelief der Verkündigung mit dem Langenzenner Verkündigungsrelief!

(3) Bode (Gesch. der deutschen Plastik, 1887, S. 127) hielt sie für eine eigenhändige Arbeit des Veit Stoß, was bei dem vollen, leicht geglätteten Gesicht der Maria wohl zutreffen kann. Abgebildet bei Loßnitzer, Tafel 53.

Digitized by Google

Glogauer Katharina. Der rechte Wappenhalter, dem heute das katzenartige Gesicht fehlt (Taf. 27, Abb. 1), entspricht der gespreizten Stellung des slavischen Schergen auf der holzgeschnitzten Kreuztragung in der Frauenkirche zu Nürnberg.

Um die Reihe der Vergleiche zu schließen, sei noch die auf einem Tuche schlummernde Heilige (Katharina) im Germanischen Museum herangezogen. Bode hatte zuerst geglaubt, bei diesem Schnitzwerk von guter Qualität die Meisterhand Veits entdecken zu können[1]). Die Glogauer Figuren würden Bodes Ansicht nur rechtfertigen.

Bannen die sichern Werke des Veit Stoß jeden Zweifel über die Echtheit der drei Glogauer Statuen, so lassen die traurigen Erlebnisse aus Veits bewegtester Zeit, in der sie entstanden sind, auf nur geringe oder gar keine Hilfe von Gesellen schließen. Nach der Übersiedlung des Veit Stoß von Krakau nach Nürnberg im Jahre 1496 folgten zunächst etwa sieben ruhige Schaffensjahre; dann begann der schmachvolle Abschnitt seines Lebens. Am 4. Dezember 1503 (am Eritag vor St. Barbaratag) hatte die öffentliche Brandmarkung stattgefunden. Damit waren Veit Stoß die bürgerlichen Ehren genommen, und sein Ansehen war bei Meistern und Schnitzergesellen erschüttert. Die letzteren weigerten sich, bei ihm Arbeit zu nehmen. Veits Werkstatt war damals verlassen. Noch im Jahre 1506 mieden die Gesellen den Meister[2]). Daraus geht hervor, daß die in diesem Zeitraum entstandenen Werke von Veit Stoß selber ausgeführt sein müssen. Die sehr gute Qualität stempelt die drei Glogauer Statuen zu Meisterwerken, die für eine Stiftung des Herzogs Sigismund von Glogau sich durchaus als würdig erweisen. P. J. Meiers Behauptung, er könne in den Glogauer Figuren die Hand des Veit Stoß nicht erkennen (vgl. S. 106, Anm. 4), entbehrt jeder wissenschaftlichen Begründung.

Völlig verkehrt ist demnach Dr. Bimlers Annahme, nur in der Madonna ein Werk des Meisters Veit Stoß zu sehen, dagegen in den Statuen der hl. Katharina und des hl. Nikolaus, die nach seiner Ansicht gegen die Mittelgruppe der Maria abfallen (!), ein Mitwirken des Stanislaus Stoß zu erkennen. Einen Grund für die Annahme einer Mitarbeit dieses Sohnes des Veit Stoß aber bleibt Dr. Bimler schuldig. An ein Mitwirken des Stanislaus Stoß ist übrigens schon deshalb nicht zu denken, weil dieser sich damals in Krakau befand und des Vaters frühere Werkstatt dort weiter führte. Gerade im Jahre 1505, also im Entstehungsjahre der Glogauer Figuren, wird Stanislaus Stoß, der ursprünglich als Goldschmied ausgebildet war, urkundlich in Krakau als Schnitzer genannt. Die Hypothese Dr. Bimlers, in dem Antlitz des

(1) Vergl. Gesch. der deutschen Plastik, S. 125. Bodes Ansicht schloß ich mich an (Veit Stoß, 1903, S. 66 und 1906, S. 55). Die zur Seite gewandte rechte Hand der Heiligen (Katharina) entspricht ganz der Handhaltung der beiden Engel auf der beglaubigten Grabplatte Oleśnikis in Gnesen und ebenfalls der schrägen Handstellung der Madonna vom Stoßhause. Loßnitzer (S. 114), der die Reize der heiligen Katharina nicht verkennt, glaubt in ihr einen Nürnberger Meister sehen zu können, der eine Sandsteinmadonna vom Klarakloster geschaffen hat. Josephi vermutet Werkstatt des Veit Stoß. Dagegen meint Stegmann (Meisterwerke der Kunst und des Kunstgewerbes): nürnbergisch mit Anklängen an Riemenschneider. Noch verkehrter jedoch urteilte Pückler-Limpurg, der Stegmanns Ansicht teilt, aber irrtümlich an einen Zusammenhang mit dem Heinrichsaltar auf der Burg zu Nürnberg glaubt! (Kunstchronik, Neue Folge XV, 1904, S. 200.) Der Heinrichsaltar ist wolgemutisch (Daun, Veit Stoß, 1903, S. 161).

(2) Veits Verlangen im Jahre 1506, der Rat solle die vom Kaiser ausgestellte Begnadigung, die er trotz seiner Brandmarkung zu bekommen gewußt hatte, öffentlich bekannt geben, und ferner seinem Ersuchen, sämtliche Bildschnitzer, Meister und Gesellen durch einen Stadtknecht zusammenzurufen, um den kaiserlichen Rehabilitationsbrief vorzulesen, wurde nicht stattgegeben.

Digitized by Google

nackten Wappenhalters unter der Figur des hl. Nikolaus die Porträtzüge des Stanislaus Stoß zu erkennen, fällt damit ebenfalls zusammen[1]).

Die historischen Ereignisse legen ferner dar, daß das Glogauer Werk nur in der zweiten Hälfte des Jahres 1505 gemeißelt sein kann. Als Veits Schwiegersohn Georg Trummer unter dem Schutze der Riedesel, Erbmarschalle der Landgrafen von Hessen, die Stadt befehdete, entfloh Stoß zu Beginn des Jahres 1504 trotz seines Schwures, ohne Erlaubnis des Rates sein lebenlang die Stadt nicht zu verlassen, aus Nürnberg und begab sich nach Münnerstadt zu seinen Verwandten[2]). Auf die Bitte Veits bewilligte ihm der Rat am 30. Mai 1505 sechs Tage Geleit, und vor dem 14. Juni 1505 muß er wieder in der Stadt gewesen sein. Von neuem mußte er schwören, ohne Erlaubnis des Rates die Stadt nicht zu verlassen. Die Strafe der vierwöchigen Turmhaft durfte er nur zur Hälfte mit Geld ablösen. Demnach konnte Veit Stoß vor Juli 1505 nicht an die Arbeit des Glogauer Auftrages gehen. Da er Nürnberg nicht verlassen durfte, war es ihm auch nicht möglich, die Aufstellung der Statuen in Glogau zu überwachen[3]).

(1) Vergl. meine Entgegnung in der Kunstchronik (1913/14, Nr. 3).

(2) Hier arbeitete Stoß urkundlich Werke für den Hochaltar der Pfarrkirche (vergl. Daun, Veit Stoß, 1903, S. 52).

(3) Im März 1506 erhielt Stoß vom Rat die Erlaubnis, nach Frankfurt zu ziehen. Im selben Monat wurde er vom Rate ergriffen und ins Gefängnis gesperrt, weil er anläßlich seiner hohen Forderungen dem Rate drohte, ihn bei seiner kaiserlichen Majestät zu verklagen. Erst auf demütige Bitte wurde Veit Stoß' Freilassung gewährt (vergl. Neudörffers Nachrichten, Lochner: Quellenschriften z. Kunstgeschichte X, 1875 und Baader: Beiträge z. Kunstgeschichte Nürnbergs, I., 1860 und II., 1862).

Digitized by Google

REZENSIONEN

REMBRANDTS HANDZEICHNUNGEN. Herausgegeben von Kurt Freise, Karl Lilienfeld, Heinrich Wichmann. Hermann Freises Verlag, Parchim i. M. I. Bd.: Rijksprentenkabinet zu Amsterdam (1912).

Die drei Herausgeber leisten mit ihrem Unternehmen, sämtliche erhaltenen Rembrandt-Zeichnungen zu publizieren, der Rembrandt-Forschung einen dankenswerten Dienst. In noch viel höherem Maße als bei Rembrandts Gemälden ist der kritische Betrachter bei der Beurteilung der Zeichnungen häufig nur auf sein Qualitätsempfinden und auf gründliche Materialkenntnis angewiesen, da die meisten nicht signierten Rembrandt-Zeichnungen durch keine zuverlässige literarische Überlieferung beglaubigt sind und da über den Stil der Zeichnungen, die von Schülern und Nachahmern herrühren, in den einzelnen Fällen noch nicht genügend Klarheit herrscht. Läßt sich selbstverständlich die Entscheidung über die Echtheit letzten Endes nur angesichts der Originale treffen, so wird man doch künftighin mit dieser Publikation sämtlicher Zeichnungen ein umfassendes Vergleichsmaterial bequem zur Hand haben, das der Forscher bald als unentbehrliches Hilfsmittel schätzen lernen wird. Auch für die Beurteilung angezweifelter Gemälde Rembrandts wird die Heranziehung des gesamten gezeichneten Oeuvres wichtige Dienste leisten, da bei manchen Gemälden die Zuschreibung an Rembrandt — wie es etwa bei dem Berliner Tobiasbilde der Fall ist — durch Zeichnungen gestützt und bekräftigt wird.

Der vorliegende erste Band enthält alle Rembrandt-Zeichnungen des Amsterdamer Rijksprentenkabinets. Karl Lilienfeld schickt eine kurze Einleitung voraus, in der er unter Zugrundelegung der 56 Amsterdamer Blätter die Entwicklung und Veränderung von Rembrandts zeichnerischem Stil zutreffend charakterisiert. Das auf diesen Abschnitt folgende kritische Verzeichnis bringt die Blätter in der gleichen, nach Gegenständen geordneten Reihenfolge, in der sie von Hofstede de Groot in seinem grundlegenden Katalog „Die Handzeichnungen Rembrandts" angeführt werden. Das Werk Hofstede de Groots wird von Lilienfeld auch bei der Besprechung der einzelnen Blätter seiner hohen Bedeutung entsprechend herangezogen. Bei dem Blatte „Der Engel verläßt die Familie des Tobias" (H. d. G., 1166) läßt Hofstede de Groot die Frage offen, ob es eine Studie für die Radierung Bartsch 43 oder eine Kopie danach sei. Da die im Breitformat gehaltene Radierung kaum in einer Figur mit der Zeichnung übereinstimmt, so wird man Lilienfeld, der in der Zeichnung eine Studie erblickt, recht geben können. Die von Hofstede de Groot angezweifelten Blätter „Christus heilt die Schwiegermutter des Petrus" (H. d. G., 1169), „Christus lehrend" (H. d. G., 1170) und eine jener oft kopierten und nachgeahmten Löwenzeichnungen (H. d. G., 1203) nimmt Lilienfeld ohne kritische Äußerung als echt auf und er stimmt bei der Zeichnung „Weite Flachlandschaft mit bewölktem Himmel" (H. d. G., 1209) Hofstede de Groot zu, der dieses Blatt ebenfalls anzweifelt. Die von letzterem angezweifelte Zeichnung „Pyramus und Thisbe" spricht Lilienfeld um ihrer geringen Qualität willen Rembrandt ab. Von den beiden übereinstimmenden Exemplaren „Liegender schlafender Löwe in rechter Seitenansicht" in Amsterdam und im British Museum in London hält Lilienfeld das Amsterdamer Blatt für eine Kopie. Da mir die Originale nicht mehr lebhaft genug in der Erinnerung sind und die vorliegenden Reproduktionen nicht genügen, so muß ich mich über die eben erwähnten Fälle, in denen beide Untersuchungen in den Resultaten voneinander abweichen, jedes Urteils enthalten. Vor dem von Hofstede de Groot als echt anerkannten, von Lilienfeld Rembrandt abgesprochenen Blatt „Knabe, der an einer Kerze eine Pfeife anzündet" (H. d. G., 1188) sind mir nie Zweifel gekommen; dagegen wird man die im Stil aus Rembrandts Oeuvre herausfallende „Hütte zwischen Bäumen an einem Kanal" (H. d. G., 1210) mit Recht aus der Liste der echten Rembrandt-Zeichnungen streichen dürfen. — Die gelegentlich ausgesprochene Vermutung, Rembrandt sei zu dem Gemälde der New Yorker Sammlung Yerkes „Jupiter und Merkur bei Philemon und Baucis" (Bode, 407) durch Elsheimers gleichnamiges Gemälde der Dresdener Galerie, das sich damals bei Rembrandts Freund Jan van de Capelle befand, angeregt worden, darf m. E. angesichts der Amsterdamer Vorstudie (H. d. G., 1178) als Gewißheit ausgesprochen werden. Denn die Zeichnung ist in noch viel stärkerem Grade als das Gemälde dem Elsheimerschen Werke verwandt. — Das Blatt „Greis in einem Lehnstuhl sitzend" (H. d. G., 1181) datiert Hofstede de Groot um 1645. Ich glaube, daß man darin dasselbe Modell erblicken darf, wie auf dem ganz ähnlichen Gemälde „Der Alte mit der roten Mütze" im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum (Bode, 389) und wie in dem „Bildnis eines Greises" der Londoner

Digitized by Google

Sammlung Leopold Hirsch (Bode, 587). Da beide Bilder in der Mitte der fünfziger Jahre entstanden sind, so wird man — was auch Lilienfeld annimmt — die Amsterdamer Zeichnung später als 1645 ansetzen müssen.

Man würde den Herausgebern Unrecht tun, wenn man ihre Publikation mit den bekannten kostbaren Faksimilereproduktionen Rembrandtscher Blätter oder mit einem so noblen Katalog wie dem der vorjährigen Amsterdamer Auktion der Rembrandt-Zeichnungen von Hesseltine vergleichen wollte. Die Herausgeber hatten die Absicht, ein handliches, wohlfeiles Buch zu schaffen und so mußten sie, dem niedrigen Preise von sechs Mark entsprechend, zur billigen Autotypie greifen, die natürlich den Originalen manches schuldig bleibt. Immerhin hat auch der kunsthistorisch uninteressierte Betrachter beim Durchblättern des vorliegenden Bandes Freude und Genuß. Dem Kunsthistoriker genügen diese Reproduktionen als Materialsammlung genau so gut wie die ähnliche Zwecke verfolgenden „Klassiker der Kunst", deren Abbildungen in ästhetischer Beziehung den Originalen auch nicht nahekommen, und die man doch nicht missen möchte. Man darf hoffen, daß diesem Unternehmen das erforderliche Interesse entgegengebracht wird, denn die Herausgeber werden der Durchführung ihres Planes noch große Opfer bringen müssen; zumal dann, wenn sie daran gehen, den wenig gekannten Bestand entlegener Privatsammlungen zu publizieren.

Eduard Plietzsch.

PAUL HEITZ, Primitive Holzschnitte. Einzelbilder des 15. Jahrhunderts. (Kolorierte und unkolorierte Ausgaben.) Straßburg i. E., Heitz & Mündel.

In der Frühzeit des 15. Jahrhunderts war ein Briefmaler auf den Gedanken gekommen, seine Heiligenbilder mit einer geschnittenen Holztafel auf Papier abzudrucken. Ungefähr so, wie schon seit langem die Goldschmiede ihre Silber- und Metallstiche abzuziehen pflegten. Er wollte sich Arbeit ersparen und wurde, ohne es zu wissen, der Begründer eines epochemachenden Vervielfältigungsverfahrens.

Seitdem blühte das Gewerbe auf. Zu hunderten lagen diese Bilderbogen aufeinandergeschichtet in der Werkstatt des „Heiligendruckers". Bis sie einzeln hervorgeholt und vom Drucker selbst oder vom eigentlichen Heiligenmaler ausgemalt wurden. Bald darauf sah man sie an entfernten Wallfahrtsorten auftauchen, an Patronstagen da und dort in grellen Farben schimmern und sah sie, an den Meßbuden ausgehängt, lustig im Winde flattern. Um die bunten Bilder drängte sich das Volk. Da kaufte sich einer einen St. Christoffel, damit ihn der vor jähem Tod bewahre, da ein anderer das Schweißtuch Christi, um es an die Stubenwand zu nageln, dort einer das auf blumiger Wiese sitzende Jesuskind, um es als Neujahrsgabe zu verschicken, und dort ein anderer ein Bild der Frau Venus, um es einem Verliebten, oder die Darstellung allen Hausrates, um sie einem Brautpaar zu schenken. In den Häusern aber waren es, außer den Wänden, besonders die Truhen- und Kästchendeckel und die Schranktüren, auf deren Innenseiten die Bilder geklebt wurden, wenn sie nicht das Deckelinnere frommer Bücher schmücken oder auf den einfacheren Hausaltärchen das teuere Ölgemälde ersetzen mußten.

Schon seit Jahren ist es das Bestreben des Verlegers Heitz in Straßburg, diese als Einblattdrucke bekannten Bilderbogen des 15. Jahrhunderts der Kunstforschung durch mustergültige farbige Wiedergaben zugänglich zu machen. Schon liegen an die vierzig Bände vor, gefüllt mit diesen frühesten Holzschnitten, die, fast durchweg bemalt, heute zu den wertvollen Beständen unserer Bibliotheken und Kupferstichkabinette gehören. Es entsteht so ein eigentliches Corpus der deutschen Einblattdrucke, für das man dem Herausgeber Dank wissen muß.

Aus dieser Fülle der verschiedenartigsten Darstellungen hat nun Heitz eine engere Auswahl von 75 Bildern getroffen, die für einen weiteren Kreis von Interessenten berechnet sind. Ein richtiges mittelalterliches Bilderbuch, das da in einem stattlichen Foliobande vorliegt. Überaus wirkungsvoll hebt sich vom hellen Buchdeckel ein in schwarzer Kutte steckender Mönch ab, dem ein gelber Nimbus den Kopf umzieht, indes seine Linke das Brevier, die Rechte den gelben Krummstab führt.

Die Bilderfolge setzt mit der Erschaffung der ersten Menschen und der Arche Noah ein und geht danach zum Marienleben und den Christusbildern über. Es sind die gewohnten Darstellungen, wie Verkündigung, Geburt Christi, Anbetung der Könige, Flucht nach Ägypten und Passionsszenen. Daneben weniger Bekanntes, wie ein heiliger Minnegarten, die Neujahrswünsche mit dem Jesuskind, das bald nackt auf der Wiese sitzt, bald auf einem Karrengaul reitet und Säcke voll guter Jahre in die Stadt fährt, bald mit gleicher Fracht auf einem Segelschiff von Alexandria hergereist kommt. Diese letzten zwei Blättchen sind in ihrer naiven Auffassungsart ganz allerliebst. Mehr nach der künst-

Digitized by Google

lerischen Seite führen u. a. eine oberrheinische Maria mit dem Kinde (um 1430), ein fein gezeichneter heiliger Minnegarten (um 1460—70, niederrheinisch) und eine Straßburger Verkündigung (um 1470).

Die Reihe der verschiedenen Heiligen eröffnet ein wunderbar entworfener St. Wendelin (aus der Stadtbibliothek in Mainz), eigentlich das zeichnerisch am höchsten stehende Blatt der ganzen Auslese. Da hat ein Großer die Feder und das Schneidmesser geführt, ein noch Unbekannter, um dessen Wohnort und Namen sich die Kunstforschung noch wird bemühen müssen. Wenn man die groß angelegte Heiligengestalt mit der erstaunlich sicheren Bildung von Kopf und Händen und dem vorbildlichen Faltenwurf, das Ganze ohne jegliche Schraffierung, inmitten einer streng stilisierten Landschaft erblickt, so wird man stutzig und sucht vielleicht vergeblich nach ähnlichen Leistungen des deutschen Holzschnitts um 1470. Wir heben dann noch eine vom weichen Faltenlauf der Frühzeit umflossene Dorothea (um 1410—1425), deren Kopf von dekorativ-wucherndem Rosengezweig sich liebreizend abhebt, und einen herb, aber groß aufgefaßten Hieronymus in der Zelle (aus der Zeit um 1475) hervor, die noch um Haupteslänge aus der Gesellschaft der übrigen Heiligen hervorragen.

Es beginnen hierauf die profanen Gegenstände in buntem Wechsel. Da sind historische Bilder wie drei von den Neun Helden, Sultan Mohammed II., eine 1477 zu Straßburg erfolgte Prozession mit der ältesten Ansicht des Münsters, eine Sakramentsschändung in Passau (1491), eines der am Himmel erschienenen neuen Wunderzeichen (1490), eine Satire auf Papst und Kaiser. Dann, besonders stark vertreten, die didaktischen Blätter: die zehn Gebote, die sieben Todsünden, die vier Temperamente, das Glücksrad, die Himmelsleiter, der Teufels- und Engelsspiegel, der Tod und der Jüngling u. a. m. Endlich die Genredarstellungen mit dem Liebespaar am Brunnen, der Herzmarter des Verliebten, den wilden Männern und Frauen, dem Lanzenstechen, der landwirtschaftlichen und der künstlerischen Betätigung auf Planetenbildern und den Zusammenstellungen spätgotischen Hausrats. —

Vielfältig sind die Darstellungen, verschieden die Hände, die sie schufen, verschieden die Orte, wo sie entstanden, verschieden die Zeiten, die sie erstehen sahen. Und dabei ist es erst eine Auslese aus einer größeren bekannten Menge. Und dabei liegen noch lange nicht alle erhaltenen Einblattdrucke bis jetzt in Nachbildungen vor. Mit seinem neuesten Werke führt uns Heitz aufs neue an die Grenzen eines Gebietes, wo noch viel, unendlich viel zu erforschen sein wird.

Emil Major.

EDOUARD CHAVANNES et RAPHAEL PETRUCCI, La Peinture Chinoise au Musée Cernuschi en 1912. Brüssel und Paris 1913. G. van Oest & Cie.

In den Monaten April bis Juni des Jahres 1912 veranstaltete das Musée Cernuschi in Paris eine Leihausstellung chinesischer Kunst. Zwei ausgezeichnete Sinologen unternehmen es nun, in einem kritischen Katalog die Resultate zu ziehen, die sich für unsere Kenntnis der Geschichte chinesischer Malerei ergeben haben. In einem zusammenhängenden Text, der einen Abriß der Kunstgeschichte geben will, werden die Hauptstücke in chronologischer Reihe beschrieben, und alle Inschriften aufs sorgfältigste gelesen und übersetzt. 47 Lichtdruck- und 4 Farbentafeln geben gute Abbildungen aller im Text behandelten Stücke. Eine in jeder Weise mustergültige Publikation also, — wenn ihre Voraussetzungen ebenso zuverlässig wären, wie ihre Durchführung es ist.

Die Herausgeber haben es sich als Aufgabe gestellt, der chinesischen Kunstgeschichte, der es bisher an authentischem Material fehlte, eine Reihe von Stücken an die Hand zu geben, die sicher datiert und bestimmt sind, um so ein Fundament für weitere Arbeiten und die Möglichkeit des Vergleichs zweifelhafter Werke zu schaffen. Sie haben dabei nur nicht sehen wollen, daß ihre Datierungen und Attributionen trotz aller Akribie der philologischen Forschung genau so in der Luft stehen wie die Bestimmungen aller ähnlichen Bildersammlungen in Europa. Sie haben das nicht sehen wollen, denn sie wissen es sicherlich selbst, wie wenig zuverlässig die Aufschriften und Siegel chinesischer Bilder sind. Es gibt keine Sammlung chinesischer Gemälde in Europa, die nicht zumindest einen Adler von der Hand des Kaisers Hui-tsung besäße. Es wäre nicht viel anders, wenn jeder Sammler in China sich rühmte, die Mona Lisa des Leonardo zu seinen Schätzen zu zählen. Warum aber dieses und nicht jenes Exemplar das einzig echte ist, begreift gewöhnlich niemand als der glückliche Besitzer. Und doch gibt es ein Mittel kritischen Vergleichs wenigstens in manchen Fällen. Das ist der alte japanische Besitz, soweit er Stammbaum und Tradition für sich hat. Ausgezeichnete Publikationen haben ihn all-

Digitized by Google

gemein zugänglich gemacht, und bisher ist aus China so gut wie nichts bekannt geworden, das dem Vergleich mit den in Japan erhaltenen Werken standhalten könnte. Bestenfalls ein archäologisch interessantes Material ist zutage gefördert worden, das für die Geschichte der Kunst ebenso wertvoll ist wie die römischen Kopien griechischer Statuen. Aber die Kunst der Meister in diesem Kopistengut zu suchen, bleibt ein nutzloses Unterfangen, und es ist eine Fälschung der Tatsachen, wenn solche Werke als authentisches Material der Forschung übergeben werden sollen. Eine vage Attribution zieht die andere nach sich. Wird das eine Bild durch den Machtspruch der Autoren dem Chao Meng-fu vindiziert, so kommt dem zweiten auf Grund des ersten nun schon ein sicherer Rechtstitel zu.

Es ist heut sehr modern, sich von Japan zu emanzipieren. So lange man aus China keine besseren Malereien und keine sicherer begründeten Zuschreibungen und Datierungen beizubringen vermag, wird man immer wieder reuig in das Land zurückkehren müssen, das für uns nun einmal das Museum ostasiatischer Kunst bedeutet. Mag sein, daß uns einmal andere Erfahrungen bevorstehen. Aber weder die Ausstellung des Cernuschi-Museums, noch die vorliegende Publikation bedeuten einen solchen Wendepunkt unseres Wissens. C. Glaser.

WILHELM ÈFFMANN, Centula. — St. Riquier — Eine Untersuchung zur Geschichte der kirchlichen Baukunst in der Karolingerzeit. Mit 33 Abbildungen. (Forschungen und Funde, herausgegeben von Franz Jostes. II., 5.) Münster 1912. Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung.

Über die im letzten Jahrzehnt des 8. Jahrhunderts von Angilbert erbaute Kirche des heiligen Richarius in Centula wußte man bisher nur, was Angilbert selbst und Hariulf, ein Chronist des 11. Jahrhunderts, darüber berichtet haben. Es ist schwer, aus ihren Angaben über den Bau, die zum Teil erst aus der Gottesdienstordnung des Klosters erschlossen werden müssen, ohne weiteres eine klare Vorstellung vom Aussehen der Kirche zu gewinnen. In ihrer Interpretation gingen denn auch die bisherigen Ansichten (von Graf, Schlosser, Dehio) weit auseinander, ebenso wie über den Grad der Zuverlässigkeit von zwei eine Ansicht der Kirche zeigenden Kupferstichen des 17. Jahrhunderts, die in der verloren gegangenen Hariulfschen Chronik enthalten waren.

An die Möglichkeit, die Zuverlässigkeit der auf den Stichen gegebenen Ansicht der Kirche durch einen Vergleich mit den Angaben Angilberts und Hariulfs zu prüfen, ist bisher nie ernstlich gedacht worden. Das versucht in dem vorliegenden Buche der durch seine Studien über die karolingischen Bauten in Werden rühmlichst bekannte Verfasser. Er kommt durch ungewöhnlich scharfsinnige Deutung und Kombination der schriftlichen Nachrichten zu dem Resultat, daß uns auf den beiden Stichen tatsächlich eine Abbildung des Angilbertschen Baues erhalten ist. Die so gewonnene Sicherheit machte es dann umgekehrt möglich, von den Stichen ausgehend die Angaben Hariulfs nachzuprüfen und unklare oder mehrfacher Deutung fähige Stellen aufzuklären. Gegen eine solche Untersuchungsmethode läßt sich in der Theorie nichts einwenden. In Wahrheit lassen sich aber die beiden Wege, einmal von den Nachrichten auszugehen und dann rückschließend diese bestimmter zu deuten, nicht ganz leicht auseinander halten.

Es wäre nur natürlich, daß die im Laufe der Untersuchung sich einstellende Überzeugung von der Echtheit der Abbildung bereits auf die Deutung der Nachrichten bestimmenden Einfluß gewänne. Der Verfasser hat diese Gefahr klar erkannt und sich deshalb bemüht, aus den schriftlichen Quellen soviel als irgend möglich herauszuarbeiten. Bei einer zutage tretenden Unstimmigkeit zwischen ihnen und der Abbildung entscheidet er denn auch zugunsten der ersteren, wie z. B. in der Frage, ob das östliche Querschiff Emporen besessen, im verneinenden Sinne. Dieser strengen Sachlichkeit haben wir es zu danken, daß wir über das Aussehen eines der bedeutendsten Bauten der karolingischen Epoche jetzt ziemlich genau unterrichtet sind. Danach bestand der Bau Angilberts aus zwei organisch miteinander verbundenen Kirchen: der Richariuskirche im Osten, einer dreischiffigen kreuzförmigen Basilika mit Chorquadrat und Apsis und der westlich anschließenden Salvatorkirche. Ihre Gestaltung ergibt eine auffallende Ähnlichkeit mit dem Westwerk der Klosterkirche in Corvey. Über einem gewölbten kryptenähnlichen Unterchore, der als Durchgang vom Atrium in das Langschiff diente, lag, durch zwei die Vorhalle flankierende Treppentürme zugänglich, der Oberraum mit dem Altar des heiligen Salvator. Dieser Raum, der die ganze Breite des querschiffartig nach außen in die Erscheinung tretenden Unterchores einnahm, stand wiederum durch die Türme in Verbindung mit Emporen, die ihn nach Norden, Westen und Süden um-

Digitized by Google

gaben. Über dem Mittelraum erhob sich ebenso wie über der östlichen Vierung ein runder Zentralturm. Nach Westen lag der Salvatorkirche ein Paradies vor, über dessen Aussehen wir durch die Prozessionsordnung Angilberts, der gerade hier besonders ausführlich ist, genau unterrichtet sind. Auf den Stichen ist es überhaupt nicht vorhanden. Vielleicht hat es also zur Zeit der Entstehung der den Stichen zugrunde liegenden Miniatur, die Effmann mit guten Gründen in die Zeit des Abtes Gerwin (1045—1075) setzt, nicht mehr bestanden. Die unter diesem Abt erbaute Krypta sieht E. in dem auf der Zeichnung dem Richariuschor östlich vorgelagerten Anbau.

War durch die bisherige Untersuchung die Zuverlässigkeit der Stiche erwiesen, so lag nun die Versuchung sehr nahe, die Abbildung für eine über die allgemeine Anlage der Kirche hinausgehende Anschauung, wie sie die Nachrichten boten, zu benutzen, sie also einer zeichnerischen Rekonstruktion zugrunde zu legen. Hier hat nun E., wie gesagt werden muß, sich allzu sehr auf die Abbildung verlassen. So wird man unmöglich, wie E. tut, aus der Zahl der auf den Stichen eingezeichneten Langschiffsfenster auf die tatsächlich vorhanden gewesene Anzahl oder gar auf die Disposition der Arkadenstützen schließen dürfen. Ist es schon an sich unwahrscheinlich, daß der Verfertiger der alten Vorlage im Sinne einer architektonischen Zeichnung alle Einzelheiten genau eingetragen hat, so ist es erst recht gewagt, aus der Sechszahl der Fenster auf die gleiche Zahl von Arkaden im Innern zu schließen. Nur bei gewölbten Anlagen bestand hier begreiflicherweise ein Zusammenhang, während das bei flachgedeckten Kirchen meist nicht der Fall ist. Ist es überdies nicht genug, zu wissen, was E. nachweist, daß die Stützen Säulen waren.

Daß man allen Einzelheiten der Zeichnung gegenüber skeptisch sein muß, zeigt die genaue Übereinstimmung (auf der Zeichnung) der Fensteranordnung an der Stirnwand des Querschiffes im Osten mit der des Westwerkes. Bei diesem harmoniert sie mit dem aus den Nachrichten erschlossenen inneren Aufbau des Salvatorchores, sie ist aber ganz unberechtigt bei dem Querschiff der Richariuskirche, bei dem E. aus guten Gründen eine abweichende innere Gestaltung annimmt. Nur aus Symmetrierücksichten — das meint E. allerdings — hätte der Architekt aber zweifellos keine so komplizierte Fensteranlage angeordnet. Das muß man der Willkür des Zeichners auf Rechnung setzen. Auch sonst stimmt die Zeichnung durchaus nicht ganz mit der Beschreibung überein, wie z. B. in dem Lageverhältnis der beiden alten Kirchen S. Mariä und S. Benedicti. Diese Einwände sind natürlich im Verhältnis zu dem gewonnenen Resultat von untergeordneter Bedeutung, rühren auch nicht an den sachlichen Kern von E.s Ergebnissen, sollten aber doch im Hinblick auf ihre methodische Wichtigkeit nicht unterdrückt werden. Die durch die allgemeine Erscheinung der Kirche auf dem Stich und ihre Übereinstimmung mit der schriftlichen Überlieferung erreichte Sicherheit hätte völlig genügt. Das Bild wird denn auch durch die Einfügung der Details eigentlich nicht bereichert, um so weniger, als E. sie nur durch Analogieschlüsse mit anderen Bauten wie Corvey (für die Stützenart im Westwerk), Werden und Süsteren (für die Krypta) gewinnt. Andrerseits hat die Kenntnis des Corveyer Westwerkes die Deutung der auf den Salvatorchor bezüglichen Nachrichten sehr erleichtert. Hätte es übrigens nicht nahe gelegen, für die Kritik der Stiche andere aus derselben Zeit erhaltene Abbildungen von Kirchen heranzuziehen? Auf einer Miniatur des um 1000 entstandenen Hillinuskodex der Kölner Dombibliothek befindet sich eine Abbildung des alten Kölner Domes aus dem Ende des 9. Jahrhunderts, die in ihren wesentlichen Zügen mit einer alten Beschreibung übereinstimmt. Bezeichnenderweise stimmt aber gerade die Zahl der Fenster nicht, für deren zuverlässige Angabe der Zweck der Aufzählung bürgt. Nach ihr hatte der Dom 12 Fenster auf jeder Langschiffseite, während er auf der Abbildung trotz der auffallenden Länge des Schiffes nur 6 Fenster aufweist. Das zeigt, wie vorsichtig bei der Benutzung solcher Abbildungen verfahren werden muß. Mit großer Skepsis möchte man übrigens auch die gar zu spielerischen Turmhelme aufnehmen, die E. für seine Rekonstruktion in peinlichem Anschluß an die Stiche übernimmt.

Der zweite Teil des Buches beschäftigt sich mit der Verwertung der gewonnenen Ergebnisse für unsere Kenntnis der karolingischen Architektur. In diesen höchst anregenden Betrachtungen liegt der Schwerpunkt des Buches, sie stellen einen gewaltigen Fortschritt über die bisherige Forschung hinaus dar. Zunächst wird festgestellt, daß St Riquier das erste ganz sichere Beispiel für das Vorkommen des kreuzförmigen Basilikengrundrisses bereits am Ende des 8. Jahrhunderts ist und zwar in so ausgeprägter Gestalt, daß man mit E. annehmen muß, er sei bereits vorher in Übung gewesen. So erhalten die für andere bis ins 6. Jahrhundert zurückgehende Bauten überlieferte Ausdrücke „in modum crucis", „in schemate crucis",

Digitized by Google

„instar crucis" und „figura crucis" ein bestimmtes Gewicht nach der von Graf in seiner Polemik gegen Dehio vertretenen Ansicht, daß die Kreuzform der Basilika zuerst auf westfränkischem Boden ausgebildet erscheint. Auch E. neigt dieser Ansicht zu. Der von Strzygowski infolge völlig falscher Interpretation der sogenannten Roccella di Squillace vertretenen Ansicht vom orientalischen Ursprung des kreuzförmigen Grundrisses widerspricht er mit zwingenden Gründen. Was er über die Entstehung der neuen Planform sagt, beschränkt sich zur Hauptsache auf das negative Ergebnis, daß die sich häufende Zahl der Geistlichen, die zunehmende Sonderung von Geistlichkeit und Laienvolk nicht die Ursache gewesen sein kann. Er neigt zur Annahme, daß „der Wunsch, dem Klostergründer in der neuen Kirche einen hervorragenden Platz anzuweisen", das treibende Moment gewesen sei. Von der allergrößten Wichtigkeit sind E.s Betrachtungen über die Westwerke, denen er eine ganz zentrale Bedeutung zuweist. Er trennt sie scharf von Westchören und Westquerschiffen, mit denen sie in der Tat öfters verwechselt worden sind und nach E.s Meinung sowohl in bezug auf die Zahl und Bedeutung stark überschätzt worden sind. Von den doppelchörigen Anlagen kommt vor allem Fulda in Betracht, da in St. Gallen nur der Bauriß einen Westchor zeigt, während nach E.s Untersuchung bei der Ausführung die Westpartie als zweigeschossiges Westwerk ohne Emporen gebildet war. Was den 873 geweihten Cölner Dom betrifft, ist E. unsicher, ob er doppelchörig war. Mir scheint sowohl die Beschreibung, die von zwei Chören und zwei Krypten spricht, als auch die erwähnte Abbildung doch dafür zu sprechen.

Für Anlagen mit Westwerken im Sinne von Centula kommen hauptsächlich noch in Betracht Corvey, Werden und St. Pantaleon in Cöln. Im allgemeinen muß man sagen, daß beide Bautypen gleich verbreitet gewesen zu sein scheinen; in frühromanischer Zeit, wo die Zahl der erhaltenen Denkmäler zunimmt, überwiegen sogar die doppelchörigen Anlagen sehr beträchtlich, die bedeutendsten Bauten der Zeit befinden sich darunter. Auf St. Michael in Hildesheim ist besonders hinzuweisen, das mit seinen beiden mächtigen, mit je einem Turmpaar besetzten Querschiffen, die im Außenbau völlig symmetrisch erscheinen, sehr an St. Riquier erinnert.

Von einem Überwiegen der Anlagen mit Westwerk kann zumal in der späteren Zeit, auf die es bei den von Effmann an die Westwerke geknüpften Folgerungen doch ankommen müßte, nicht gesprochen werden. Auch erscheint die in Wahrheit außerordentlich reiche Variation von Bautypen zu sehr auf die beiden bei E. in den Vordergrund gerückten reduziert und es bedürfte einer ganz umfassenden Zusammenstellung aller in Frage kommenden Bauten, um die These zu sichern, daß gerade von den Anlagen mit Westwerk die spätere Entwicklung zur beherrschenden doppeltürmigen Westfront ihren Ausgang genommen habe und ob nicht doch die von Cluny ausgehenden Anregungen dafür von Bedeutung gewesen sind.

Sicher aber sind die Effmannschen Betrachtungen über die Westwerke von anregendstem Werte und es steht ja zu erwarten, daß er die von ihm angeregten Fragen bald weiter verfolgen wird. Deshalb erscheint es auch richtiger, eine gründliche Besprechung grade dieser Fragen einstweilen noch aufzuschieben. Am Schlusse möge der Wunsch ausgesprochen sein, daß der hochverehrte Verfasser uns recht bald mit seinen seit langem sehnlichst erwarteten Untersuchungen über Corvey beschenken möge, denen das vorliegende Buch als Unterbau zu dienen bestimmt zu sein scheint.

H. Giesau.

LISA DE SCHLEGEL, Andrea Solario. Rassegna d'Arte 1913, Juni-Juli.

In einem längeren Artikel berichtet die Verfasserin über Leben und Werke des lombardischen Malers Andrea Solario. Sie verwertet hierbei die zerstreuten Notizen, die über den Künstler gemacht wurden, jedoch ohne Vollständigkeit. Von seinem Lebenslauf ist wenig bekannt. Ein Jugendaufenthalt in Venedig — zusammen mit dem bekannteren Bruder Cristoforo — die Arbeiten in Gaillon in Frankreich, der Tod bei der Herstellung der Altartafel der Certosa di Pavia, von dem Vasari berichtet; das ist alles, was die Urkunden zur Kenntnis beitragen.

Deutlicher spricht die künstlerische Hinterlassenschaft. Etwa 40 Bilder sind erhalten, dazu ein paar Zeichnungen, aus denen sich die Entwicklung des Malers gut zeigen ließe. Die Verfasserin teilt jedoch die erhaltenen Werke nach dem Stoff der Darstellung — Madonnen, Ecce homo, Porträts, biblische Szenen — ohne einen psychologischen Schluß unter diesem Gesichtspunkt zu wagen, und beraubt sich durch ihre Betrachtungsweise der Möglichkeit, ein einheitliches, geschlossenes Bild der gesamten Persönlichkeit zu geben. Das Organische mangelt daher dem Aufsatz und entwertet den verdienstvollen Versuch, das Werk

Digitized by Google

des Solario aus der Masse der lombardischen Kunst ans Licht zu ziehen. Die Merkmale der Stilphasen, die der Künstler durchläuft, müssen sich gleichermaßen in allen seinen Werken finden, gleichgültig, was diese zum Gegenstand haben. Dieser Umstand ist wesentlich, wenn man vor die Aufgabe gestellt ist, ein Oeuvre chronologisch zu ordnen. Die Verfasserin nimmt sich selbst die Hilfe, welche die Werke verschiedenen Sujets hierzu bieten und gelangt daher auch zu irrigen Ergebnissen. In keiner der aufgestellten Bildreihen wird sich — nach meiner Ansicht — ihre Chronologie halten lassen.

Über die Anfänge Solarios sind keine bestimmten Ansichten geäußert. Seine Kunst während des Aufenthalts in Venedig ist bestimmt durch Alvise Vivarini, Giovanni Bellini und Antonello da Messina. Ich möchte den Einfluß Giovanni Bellinis auf Solario recht gering veranschlagen, er tritt vor dem Alvises und Antonellos entschieden zurück. Diese Tatsache aber enthält ein Problem, das nicht so ohne weiteres lösbar ist, wie die Verfasserin zu glauben scheint. Antonellos Aufenthalt in Venedig geht dem Solarios um zwanzig Jahre voraus, bereits 1479 ist Antonello gestorben. Wie erklärt es sich, daß der junge Künstler sich trotz der Bellini und Vivarini einen so viel älteren Meister zum Vorbild nahm? Die Verfasserin gibt an, Alvise Vivarini hätte die Rolle des Vermittlers gespielt. Dem muß entgegengehalten werden, daß man ganz frühe (in dem Artikel nicht genannte) Werke Solarios kennt, die ganz unter Alvises Einfluß stehen, und daß Andrea ganz deutlich erst später auf Antonello zurückgreift, wobei die Art des ehemaligen Lehrers völlig ausgeschaltet wird. Ich glaube, hier ist ein Punkt, wo man einen Blick auf das innere Wesen Solarios tun könnte.

Später überwiegt mehr und mehr die Anlehnung an Leonardo da Vinci. Auch bei dieser Tatsache sollte das Augenmerk darauf gerichtet sein, zu erkennen, wie sich die Wandlung vollzieht. Mir scheint das wesentlicher als die bloße Feststellung des Umschwungs.

Nach der stilkritischen Seite bietet der Aufsatz nichts Nennenswertes. Die größere Anzahl der Arbeiten Solarios ist richtig angegeben — um die Erinnerung an ein paar Gemälde wachzurufen, nenne ich die Madonnen im Museo Poldi-Pezzoli, Mailand, in der Brera und bei Crespi ebendort, die „Vierge au coussin vert" des Louvre, die Porträts der National Gallery in London, dasjenige des Bostoner Museums und der Sammlung des Duca Scotti, die Pietà bei Lord Kinnaird, die Kreuzigung des Louvre, endlich verschiedene Varianten des Ecce homo. Einige wenige Bilder fehlen, ein paar Werke anderer Künstler sind mit angeführt. Hierzu rechne ich in erster Linie den Charles d'Amboise im Louvre, ferner das Bild eines kreuztragenden Christus und der Madonna im Museo Poldi-Pezzoli, das wohl dem Luini zurückgegeben werden muß.

Die Madonna der Sammlung Salting (London National Gallery) und der Ecce homo der Galerie Borghese dürften nur Kopien nach Solario sein.

Trotz der genannten Irrtümer bleibt die Arbeit als Hinweis auf den Künstler, der sonst immer hinter dem weit schwächeren Luini zurückstehen muß, verdienstvoll, zumal sie durch eine große Anzahl ausgezeichneter Abbildungen bereichert wird.

Kurt Badt.

CHARLES VAN DEN HAUTE, La corporation des peintres de Bruges. Verlag Flandria, Courtrai, o. J.

Das durch seine Einleitung, Vokabularien und Register leicht benutzbare Buch veröffentlicht in mustergültiger Form alles, was an Archivalien über Maler, unter denen auch die Glasmaler, Miniaturmaler usw mit einbezogen sind, im Stadtarchiv zu Brügge zugänglich ist.

Im wesentlichen sind es zwei Quellen, die die Aufschlüsse über die Meister, Lehrjungen usw. geben und zwar Registre d'admission 1453—1578 und Registre d'admission 1618—1781, die in holländischer Sprache abgefaßt sind. Hierzu ergänzend erscheinen dann noch L'obituaire de la confrérie des peintres XV^e siècle — 1801 und Extraits des registres aux renouvellements de la loi de Bruges et des serments des corporations, die über die Jahre 1362—1613 orientieren.

Bei dem wissenschaftlichen Rufe des Autors kann man ohne Kollation mit den Handschriften annehmen, daß alle Namen-, Berufs- usw. Angaben mit der größten Sorgfalt vorgenommen sind.

Im Ganzen darf man also das Buch bei Festlegung von irgendwo auftauchenden Namen für die Zeit 1362—1801 mit größtem Vertrauen zu Rate ziehen.

Wer sich je mit solchen Arbeiten befaßt hat, wird die Geduld, Mühe und Selbstlosigkeit, die unerläßlich zum Zustandekommen einer solchen Untersuchung sind, gar nicht hoch genug anschlagen können.

Es erübrigt sich ein wohl fruchtloser Appell an unsere Archivare, die leider noch viel zu wenig Gewicht auf diese Fragen legen — oder, was noch

Digitized by Google

schlimmer ist, lieber selbst die Kunsthistoriker spielen wollen. Könnte hier nicht der deutsche Verein für Kunstwissenschaft eingreifen? Ja die Mahnung, vor der Behandlung einzelner Gebiete die Archive systematisch auf alle nur irgendwie in Betracht kommenden Archivalien und Urkunden durchforschen zu lassen, scheint mir gar nicht dringlich genug erhoben werden zu können.

V. C. Habicht.

JULIUS MEIER-GRAEFE, Eugène Delacroix. Beiträge zu einer Analyse. Mit 145 Abbildungen, zwei Faksimiles u. einer Anzahl unveröffentlichter Briefe. Verlag R. Piper & Co., München.

Das Interesse für Delacroix scheint in Deutschland in langsamem Steigen begriffen zu sein. Seit der Delacroix-Ausstellung bei Paul Cassirer im November 1907, die die Perlen der Sammlung Cheramy vereinigte, hat man wiederholt Gelegenheit gehabt, charakteristische Spezimina des an Umfang bekanntlich fast beispiellosen Oeuvres Delacroix' in deutschen Kunstsalons ausgestellt zu sehen. Das Städelsche Institut in Frankfurt und die Mannheimer Kunsthalle haben mit einer Aufnahme Delacroix' begonnen, dessen Namen man bisher in deutschen Museen (ein Blumenpastell in Mülhausen zählt nicht mit) vergeblich suchte. 1903 schon hatte Erich Hancke bei Cassirer eine (leider stark gekürzte) deutsche Ausgabe des berühmten Journal erscheinen lassen, der 1912 die „Literarischen Werke" Delacroix' in der Übersetzung Meier-Graefes folgten. So war das deutsche Publikum in gewisser Weise vorbereitet für eine literarische Würdigung dieses Mannes, die zu unternehmen kein anderer mehr berufen war, als der Verfasser der „Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst", durch die der Name Delacroix sich wie ein roter Faden zieht.

Meier-Graefes Buch ist die erste methodische Auseinandersetzung eines deutschen Autors mit dem Problem Delacroix; keine in sich vollkommen abgerundete, den Anspruch auf eine abschließende Biographie erhebende Darstellung, sondern ein summarisch geführter Querschnitt — Beiträge zu einer Analyse, wie der Untertitel besagt — ein Schnitt, der sich notwendigerweise oft auf bloße Andeutungen beschränkt, der aber alle charakteristischen Schichten des künstlerischen Wesens Delacroix' bloßlegt. Das erklärt und entschuldigt zugleich das sehr Lockere und Sprunghafte in der Gesamtanlage des Buches, dessen etwas unorganischem Gefüge eine strengere Tektonik fehlt. Dieser in mancher Beziehung aphoristische Charakter des Meier-Graefeschen „Delacroix" macht einige Kenntnis mit dem Thema zur Vorbedingung der Lektüre, die sich für völlig Uneingeweihte schwierig gestalten möchte, wird für den mit der Materie vertrauten aber zu einer Quelle besonderer Anregung. — Was M.-G. gibt, ist eine Durchleuchtung des Problems im wesentlichen nach drei Gesichtspunkten hin; er untersucht die Entwicklung der Koloristik Delacroix', der die beiden Kapitel: „Analyse und Synthese" und „Die Farbenlehre" gewidmet sind; das Gesetz seiner Komposition, dem der inhaltreiche Abschnitt „Die Dekoration" nachgeht; und endlich die Auseinandersetzung Delacroix' mit der Kunst der Vergangenheit, womit sich die Kapitel: „Die Lehrer der Jugend", „Rubens und Raffael" und „Rembrandt" beschäftigen. Sehr sympathisch berührt die ehrfürchtige Scheu, mit der der Biograph vor seinen Helden tritt: „Wie tief fühle ich mich der Aufgabe unterlegen, diesen Menschen zu schildern. Und wie tief ist unsere ganze Zeit dem Verständnis solcher Aufgaben entrückt!" Diese Distanz schaffende Stimmung diktiert das ganze Buch und überträgt sich auf den Leser. Man verliert keinen Augenblick die Empfindung, über einen König im Reiche der Kunst zu hören, wie das 19. Jahrhundert keinen zweiten sah. In einem Stil, der sich stellenweise zu einer Pracht erhebt, die an die leuchtende Palette des Malers erinnert, feiert der Verfasser Delacroix als den Maler der Inspiration, einen Vergewaltiger der Natur im Sinne eines Vergeistigers der Materie, dessen Ziel war die Darstellung nicht des Seins der Dinge, sondern der vom Dinghaften befreiten Funktion derselben, der nach dem eigenen, Victor Hugo gegenüber präzisierten Wort nicht die Degenklinge malte, sondern ihr Gefunkel. In großen kühnen Linien umreißt der Verfasser das Bild dieser als Künstler wie als Mensch unerschöpflich reichen Existenz, in der M.-G. nicht mehr und nicht weniger erblickt als das Fundament aller neueren Kunst, den Eckstein, der sich ebensowenig fortdenken läßt aus der Geschichte der Kunst, wie Bach oder Mozart aus der Musik.

Auf die sehr umfangreiche Detailforschung über das Oeuvre Delacroix' geht der Verfasser nur gelegentlich ein; die wichtigeren zeitgenössischen Quellen und die Schriften Delacroix' selbst sind mit Sorgfalt benutzt. Auch alles Biographische wird kurz abgetan, doch in jener M.-G. zu Gebote stehenden meisterlichen impressionistischen Art, die mit wenigen markanten Strichen, hier und dort ein grelles Schlaglicht aufsetzend, ein pracht-

Digitized by Google

voll belebtes Bild der Persönlichkeit zu zaubern weiß. Die Klärung des künstlerischen Phänomens ist es, um die M.-G. sich allein bemüht. Immer aber betrachtet er dabei dieses Leben in der Totalität seiner Äußerungen, betont immer wieder das große universale Menschentum, die Harmonie dieses Geistes, um deretwillen er Delacroix dem Allumfasser Goethe an die Seite stellt.

In dem „Ausgleich zwischen der Persönlichkeit und der Übereinkunft, zwischen dem Romantiker und dem Klassiker" erkennt M.-G. den Kern der Leistung Delacroix'. Es war der Klassiker in Delacroix, sagt er, der den Klassizismus überwand, indem er eine die unentbehrlichen Werte alles Vorangegangenen umfassende Synthese vollzog. Dieses aktive Verhältnis Delacroix' zu den künstlerischen Kulturen der Vergangenheit wird einer tiefen und geistreichen Analyse unterzogen. Die Beziehungen zu Géricault, dessen häufig über Gebühr betonte Vorläuferrolle M.-G. nicht anerkennt, zu Gros und zu Constable, werden auseinandergelegt, wobei der Verfasser in seiner temperamentvollen Art und durch blendende Antithesen verführt, allerdings gelegentlich wohl über das Ziel hinausschießt. Jedenfalls unterscheidet sich die Darstellung Géricaults in der soeben begonnenen zweiten Auflage der „Entwicklungsgeschichte" zu ihrem Vorteil wesentlich von der im „Delacroix" gegebenen Charakteristik. Auch die Beurteilung Gros' wird diesem Meister, den Delacroix nach eigenem Ausspruch wie ein Idol verehrte, und oftmals in einem Atem mit Rubens nannte, nicht ganz gerecht. Eine glänzende Darstellung erfährt das Verhältnis zu Rubens (zum Teil in das „Rembrandt" überschriebene Kapitel gestopft).

Das Abbildungsmaterial ist gut und reichlich und wertvoll, namentlich durch erstmalige Reproduzierung vieler im Kunsthandel befindlicher, wenig bekannter Bilder. Dennoch fehlt eine Reihe wichtiger Stücke, die man ungern vermißt. Ich nenne vor allem die Hinrichtung des Dogen Marino Faliero in der Wallace Collection, ein von Delacroix selbst besonders geschätztes Bild, die Ermordung des Bischofs von Lüttich, die bei der Vente Carcano 1908 den Sensationspreis von 205100 Frs. brachte, und die wundervolle späte Darstellung des barmherzigen Samariters bei Mme. Esnault-Pelterie, die van Gogh kopiert hat. Von den wenigen Delacroix', die sich in deutschem Privatbesitz befinden, hätte man wenigstens die köstliche Darstellung von Laras Tod bei O. Gerstenberg in Berlin und das Simson- und Delilabild bei Oscar Schmitz in Blasewitz gern in Abbildung gesehen. Mit Freude konstatiert man, daß beherzigt worden ist, was Klossowski mit Hinsicht auf das merkwürdige Interieur aus dem Park von Nohaut einmal schrieb: „Man kennt zu wenig das Nebenbei seines Oeuvre." (Leider fehlt das stupende Stilleben bei Moreau-Nélaton!)

Gestattet sei bei dieser Gelegenheit eine kleine Berichtigung: Die erste Fassung des Raubes der Rebekka von 1846 befindet sich nicht, wie angegeben, in der Sammlung Secretan, sondern seit 1903 im Metropolitanmuseum in New York. — Die im Originaltext angehängten Briefe an den Baron Schwiter vervollständigen auf willkommene Weise das von Burty und Charpentier 1880 in zweiter Auflage herausgegebene Korpus der „Lettres" Delacroix', das seines deutschen Übersetzers bisher immer noch vergebens harrt.

Hans Vollmer.

JAKOB BURCKHARDT, Briefwechsel mit Heinrich v. Geymüller. Mit einer Einleitung über Heinrich v. Geymüller und mit Erläuterungen von Carl Neumann. München, Eugen Rentsch Verlag, 1914.

Wer in diesem Briefwechsel die gleiche buntfarbige Schilderung des Menschen Burckhardt zu finden hoffte wie in den Briefen an den Architekten Max Alioth, wird das Buch nicht ohne leise Enttäuschung aus der Hand legen. Obwohl die überwiegende Mehrzahl der Briefe von Burckhardts Hand stammt, gibt sie doch weit mehr Aufschluß über die Persönlichkeit Geymüllers. Der Herausgeber hat daher gut getan, dem sich ansammelnden Interesse für Geymüller durch eine aufschlußreiche Einleitung Rechnung zu tragen, worin er Geymüllers Bedeutung in der Renaissancebewegung des 19. Jahrhunderts abwägt. Die Briefe sprudeln nicht so unerschöpflich wie die an den Basler Freundeskreis, vielmehr bildet das immer wiederkehrende Thema die Geschichte der Renaissancearchitektur, das Arbeitsgebiet Geymüllers, woran Burckhardt den wärmsten Anteil nahm. Natürlich bürgt schon die Originalität Burckhardts dafür, daß diese Briefe mehr enthalten als den gelehrten Meinungsaustausch zweier Fachleute, wenn sie auch dadurch von vornherein ihr Schicksal in sich tragen. Denn sie besitzen mehr historischen Wert im engeren Sinne, als jene unmittelbaren Lebensäußerungen in den Briefen Burckhardts an Alioth, die als Dokumente einer reichen Persönlichkeit eine unvergängliche Frische bewahren.

Man hat die Briefe Burckhardts, so wie sie Geymüller aufbewahrt hatte, samt und sonders

Digitized by Google

abgedruckt. Dabei sind zwei Briefe (Nr. 12 und 23) mitgelaufen, die nur geschäftsmäßig kurze Notizen enthalten. Man hätte sich den Abdruck dieser überflüssigen Empfangsbestätigungen sparen sollen, da es auf eine Nummer mehr doch nicht ankommt. Anfang und Schluß dieses Briefwechsels hat ein günstiger Zufall merkwürdig glücklich zusammenklingen lassen. Es beginnt mit der Schicksalswende im Leben Geymüllers, der sich vor die Entscheidung gestellt sah, Architekt oder Historiker zu sein. Er verzichtete auf die praktische Tätigkeit zugunsten der Bramantestudien. Das war 1867. Dreißig Jahre später weist Geymüller im letzten Briefe noch einmal darauf hin: „Und da ich wohl einer der wenigen in Europa sein dürfte, die leichtsinnig genug waren, um die materiellen Vorteile der Architektur der Liebe zur Geschichte der guten Architektur zu opfern, so beanspruche ich wenigstens den Lohn meines Opfers, das wirklich Gute in der Architektur sowie in dessen „Cicerone" Jakob Burckhardt mehr lieben zu dürfen als alle andern" (S. 145).

Im Verlauf des Briefwechsels gewinnt das Bild der beiden Persönlichkeiten immer größere Plastizität. Die Freundschaft, die sie verband, hatte bei beiden ihre besondere Färbung. Geymüller kam mit schwärmerischer Verehrung zu dem um zwanzig Jahre älteren Burckhardt, der ihm in ruhig freundlicher Gesinnung zugeneigt blieb. Geymüller ist der Vertreter eines großgearteten Kosmopolitismus, weitblickend, frei von kleinlicher Beengtheit. Fehlte ihm die Bodenständigkeit, — um so fester war er in tiefer Religiosität verankert. Ein reiner Mensch von untadelhafter Gesinnung gibt er sich schwungvoll idealistisch, — ein klares Wasser. Burckhardts reichere Persönlichkeit umspannte die beiden Pole idealistischer Kunstauffassung und realistischer Lebensweisheit; er sog die Kraft aus der Heimaterde, — in Summa: ein alter Wein voll Würze und Erdigkeit.

Es macht den besonderen kulturgeschichtlichen Wert dieses Briefbandes, daß man nirgendwo unmittelbarer die Renaissance der Renaissance im 19. Jahrhundert miterleben kann. In der Auffassung der italienischen Hochrenaissance als dem goldenen Zeitalter trafen Burckhardt und Geymüller zusammen, aber sie gelangten auf verschiedenem Wege zu dieser Erkenntnis. Für Burckhardt war die Renaissance die Blüte der künstlerischen Kultur eines bestimmten Volkes und nur hier denkbar. (Ein charakteristisches Werturteil enthält der Brief vom 28. Februar 1884: „Für die außeritalienischen Renaissancen würde ich andere sorgen lassen! Man kann ihnen zurufen wie Triboulet den Hofleuten in le Roi s'amuse: Vous êtes tous bâtards!") Geymüller dagegen sah in der Renaissancekunst eine prästabilierte Harmonie, die gottgewollte Einheit der mittelalterlichen Kunst auf christlicher Grundlage mit der Klassizität der antiken Formgebung. Dadurch hatte er den Vorteil, daß er auch dort noch einen Teil dieser göttlichen Kunst sah, wo Burckhardt sich ablehnend verhielt, nämlich in der französischen Renaissance, deren Geschichtsschreiber er wurde. Überhaupt faßte er den Stilbegriff Renaissance sehr weit: die ganze neuere Architektur fiel ihm darunter, die zeitliche Einteilung in Stileinheiten wie Barock und Rokoko schien ihm dagegen von geringerer Wichtigkeit. Hier ist der im Anhang mitgeteilte Versuch einer stilistischen Gliederung der neueren italienischen Architektur von Interesse. In dieser tabellarischen Übersicht drückt Geymüller aus, daß in der Architektur, gleichgültig in welcher Stilphase, immer zwei Strömungen, eine strenge und eine freie vorhanden sind, die einander ergänzend die Kunst in lebendigem Fluß erhalten. Es kommt mir auf die Erkenntnis dieser Parallelität der Erscheinungen an, nicht, wie weit man sich im einzelnen dazu stellt, welcher der verschiedenen Strömungen Geymüller die Bauwerke nun zuteilt. Man braucht nur andere Worte anzunehmen, statt strenge Strömung Klassizismus, statt freie Strömung Barock oder ähnliches, so sieht man schon hier jenen Dualismus im Kunstwollen erkannt, den als ununterbrochen in aller Kunstentwicklung vorhanden die Kunstwissenschaft unserer Tage nachzuweisen im Begriff steht. Kurt Gerstenberg.

HERMANN BRANDT, Goethe und die graphischen Künste. (Beiträge z. neueren Literaturgeschichte, Neue Folge, herausgegeben von Max Freiherr von Waldberg, Heft II.) Heidelberg 1913.

Diese sorgfältige Studie gibt einen Beitrag zu dem umfassenden, bisher immer nur andeutungsweise behandelten Thema: „Goethe und die bildende Kunst". Die Darstellung dieses weitspannenden Problems wird erst möglich sein, wenn die Schätze des Goethe-Nationalmuseums in Weimar gründlich verarbeitet sind, wenn die Bibliothek und die Kunstsammlung des Dichters in vollem Umfang ihre systematische Bearbeitung gefunden haben. Es werden vier Hauptkreise dargestellt werden müssen, die Goethe als Künstler, als Sammler, als Kunstkritiker umfassen, sowie schließlich die Darstellung des Einflusses der bildenden Kunst auf Goethes dichterisches Schaffen anschließen.

Digitized by Google

Die Arbeit von Brandt gibt einen Querschnitt durch diese vier Gebiete von dem einseitigen Gesichtswinkel der graphischen Künste aus. Was er von diesem Standpunkt aus zu dem Thema beigetragen hat, ist für die spätere Gesamtdarstellung von förderndem Nutzen. Er behandelt in dem ersten Teile seiner Abhandlung „die aus dem Wechselspiel der Eindrücke von graphischen Kunstwerken und der eigenen graphischen Versuche sich ergebenden Grundlagen von Goethes Urteilen über graphische Werke"; mit anderen Worten, er schildert das Bekanntwerden des Dichters mit Werken der graphischen Kunst, und schließlich die eigene graphische Kunstübung. Die wenigen graphischen Blätter, die uns von der Hand Goethes überkommen sind, sind in ihrem künstlerischen Werte weit zurückstehend hinter den zahlreicheren und auch wertvolleren Zeichnungen; sie haben alle eine gewisse akademische Befangenheit und Unpersönlichkeit, die in manchen der Zeichnungen von der italienischen Reise durchaus überwunden sind. Den Hauptteil der Brandtschen Schrift macht die Darstellung der Urteile Goethes über Werke graphischer Kunst aus, die er systematisch zusammenstellt nach den verschiedenen Techniken des Kupferstichs und der Radierung, des Holzschnittes und der Lithographie; nicht nur Urteile über die Kunst vergangener Zeiten, sondern auch die seiner eigenen Zeit, in der die wichtigen Erfindungen der Schabkunst (durch L. von Siegen), des Holzstiches (von Thomes Beeck), des Steindruckes (von Alois Senefelder) gemacht wurden. Ein dritter Teil behandelt Goethe als Sammler graphischer Werke, sowie als Anreger für die Entstehung graphischer Arbeiten, besonders für die künstlerische Ausstattung von eigenen und Anderer Werke. Auch für die Einrichtung einer graphischen Anstalt in Weimar hat sich der Dichter eingesetzt; hier waren die Künstler Kraus, Lips, Heinrich Meyer und Franz Heinrich Müller beschäftigt, deren Wirken Goethe stets mit Eifer verfolgte. An verschiedenen Orten wird der Einfluß graphischer Kunstwerke auf Goethes Dichtungen verfolgt. Es wäre zu untersuchen, ob sich nicht die Vorlagen finden lassen zu den Gedichten des Leipziger Liederbuchs, von denen Goethe selbst die künstlerische Herkunft ausdrücklich betont. Brandt weist für das zweite Gedicht „Ziblis" auf den Dürerschen Stich der Eifersucht hin. Bibliographisch möge die Abhandlung von Paul Weizsäcker nachgetragen sein über „Goethe und den Steindruck", die in der Prager Goethe-Festschrift 1899 erschien.

Vorliegende Arbeit ist erschienen in einer Folge von Beiträgen zur neueren Literaturgeschichte, die der Heidelberger Professor von Waldberg herausgibt und zeigt in erfreulicher Weise die Zusammenarbeit kunsthistorischer und literarhistorischer Forschungen. W. F. Storck.

Digitized by Google

RUNDSCHAU

DER CICERONE.

VI., Heft 3:

WALTER BOMBE, Alte Peruginer Gebildwebereien. I. (10 Abb.)

FELIX MARCUS, Neue Waffen im Musée Porte de Hal in Brüssel. (11 Abb.)

Heft 4:

WALTER BOMBE, Alte Peruginer Gebildwebereien. II. (7 Abb.)

GEORG BIERMANN, Unbekannte Meisterwerke des Barent Fabritius. (6 Abb.)

HANS FRIEDEBERGER, Gelegentlich einer Ausstellung Munchscher Werke bei Gurlitt in Berlin. (8 Abb.)

KUNST UND HANDWERK.

XVII., Heft 4:

G. WILHELM, Messing. (15 Abb.)

KURT BIMLER-Glogau, Deutscher Eisenkunstguß. (22 Abb.)

Rechtsfragen in der Praxis der Kunst und des Handwerks. (2. Fortsetzung.)

KUNST UND KUNSTHANDWERK.

XVI., Heft 12:

HARTWIG FISCHEL, Ausstellung österreichischer Kunstgewerbe 1913—1914 im österreich. Museum. (73 Abb.)

A. S. LEVETUS, Neue Arbeiten von Ashbee. (7 Ab.)

ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

Neue Folge, XXV., Heft 5:

EMIL BERTEAUX, Das Musée André in Paris. (15 Abb.)

HERM. UHDE-BERNAYS, Die Feuerbach-Erwerbungen der Stadt Hannover. (5 Abb.)

ERNST KROKER, Eine Sammlung von Handzeichnungen in der Leipziger Stadtbibliothek. (4 Abb.)

MANFRED OPPERLIN, Erich Wolfsfeld. (1 Originalradierung, 6 Abb.)

DEUTSCHE KUNST U. DEKORATION.

XVII., Heft 5:

RICHARD STILLER, Neue Bilder von Hans Unger-Loschwitz. (4 Tafeln, 4 Abb.)

WERNER RICHTER, Notizen zu Adolf Hildebrands Prinzregentendenkmal. (1 Abb.)

WALTER GEORGI, Herbstausstellung Berlin 1913. (2 Tafeln, 23 Abb.)

WILHELM MICHEL, Schwankungen und Entscheidungen.

Kamerabildnisse von E. O. Hoppé-London. (1 Tafel, 6 Abb.)

Anselm Feuerbachs „Kinderständchen".

KUNO MITTENZWEY, Arbeiten von Architekt Ferdinand Götz im Hotel Continental zu München. (1 Tafel, 6 Abb.)

ROBERT BREUER, Die staatliche Kunstgewerbeschule Hamburg. (38 Abb.)

DIE KUNST FÜR ALLE.

XXIX., Heft 11:

HANS TIETZE, Oskar Laske. (1 farbige Tafel, 11 Abb.)

FRANK E. WASHBURN-FREUND, Britische Radierer. (1 Tafel, 20 Abb.)

KUNST UND KÜNSTLER.

XII., Heft 5:

ADOLPH GOLDSCHMIDT, Alfred Lichtwark †. (Mit Bildnis.)

KARL SCHEFFLER, Konkurrenzpolitik. (1 Abb.)

EMIL WALDMANN, Das Folkwangmuseum. (1 Tafel, 18 Abb.)

WALTER CURT BEHRENDT, Über die deutsche Baukunst der Gegenwart. (18 Abb.)

MAURICE DENIS, Cézanne. — II. (5 Abb.)

KARL SCHEFFLER, Der neue van der Goes. (1 Abb.)

CURT GLASER, Ein Museum ostasiatischer Kunst.

JULIUS ELIAS, Französische Kunst 1913.

DIE KUNSTWELT.

III., Heft 8:

Aquarelle und Zeichnungen von der Ausstellung der „Société d'Encouragement des Beaux-Arts" in Antwerpen. (2 Tafeln, 10 Abb.)

EMILE VERHAEREN, Rubens und seine Schüler.

Wiener Serapis-Fayencen von Ernst Wahliß. (12 Abb.)

FABIAN PHILIPP, Bei Hodler.

LUDWIG WEBER, Ein Leipziger Raumkünstler, Paul Würzler-Klopsch. (12 Abb.)

Heft 9:

W. SÖRRENSEN, Johann Adam Klein und Johann Christoph Erhard. (1 farb. Tafel, 21 Abb.)

Madame Ancillon, Marmorbüste von Christian Rauch. (1 Tafel.)

F. L., Gustinus Ambrosi. (7 Abb.)

AMBROS ERBSTEIN, Ost und West in der Kunst.

Landschaften von Alfred Helberger. (1 Tafel, 1 Abb.)

Gemälde von Arthur Illies-Hamburg, Albert Weißgerber-München, Fritz Mackensen-Weimar, Wilhelm Trübner-Karlsruhe, Ludwig von Hofmann-Weimar, Josef Mató und Maria Slawona.

Schloß Modlau. (6 Abb.)

Digitized by Google

DIE KUNST.

XV., Heft 5:

JOS. AUG. BERINGER, H. A. Bühler. (1 farbige Tafel, 12 Abb.)

M. K. ROHE, Die Winterausstellung der Münchener Sezession. (15 Abb.)

HEINRICH PALLMANN, Fritz Schwartz †.

ALEXANDER CASTELL, Emile Antoine Bourdelle. (11 Abb.)

R. BRAUNGART, R. M. Eichlers „Kampf der Elemente". (1 farb. Tafel, 3 Abb.)

Alfred Lichtwark †.

DEKORATIVE KUNST.

XVII., Heft 5:

HANS KAISER, Das neue Rathaus in Hannover. (2 Tafeln [1 farbig], 35 Abb.)

GUSTAV AMMANN, Über neue Gärten. (10 Abb.)

PAUL WESTHEIM, Franziska Bruck und ihre Schule für Blumenschmuck. (8 Abb.)

K. WIDMER, Neuere Töpfereien von Max Läuger. (3 Abb.)

W. VON GROLMAN, Neue Grabdenkmale von Ernst Haiger. (7 Abb.)

ZEITSCHRIFT FÜR ALTE UND NEUE GLASMALEREI.

Heft 2:

JOS. L. FISCHER, Alte Glasgemälde auf der Marienburg (Westpr.). (3 Abb.)

FRITZ WITTE, Wilh. Pütz, ein Wort zur modernen Glasmalerei. (21 Abb.)

J. L. FISCHER, Die Zeichnung des Kopfes in der Glasmalerei. (1 Tafel, 1 Abb.)

DAS WERK.

Schweizerische Zeitschrift für Baukunst, Gewerbe, Malerei und Plastik. Offizielles Organ des Bundes Schweizer Architekten und des Schweizerischen Werkbundes. / Heft 1:

Zur Einführung.

H. BLOESCH, Der Peterhof in Zürich. (23 Abb.)

FERDINAND HODLER, Die Einheit im Kunstwerk. (5 Abb.)

HERM. RÖTHLISBERGER, Das Wandbild. (8 Abbildungen.)

Glasscheiben. (1 farb. Tafel, 5 Abb.)

ARCHIV FÜR MEDAILLEN- UND PLAKETTENKUNDE.

I., Heft 2:

EUGEN DEMOLE, La Condamnation du Contrat social et de l'Émile et la Médaille des vingt-quatre Commissaires de la Bourgoisie de Genève 1762–69. (1 Tafel.)

HEINRICH VON FRAUENDORFER, Eine Medaille auf Jerg Schilling von Canstatt. (2 Abb.)

JEAN DE FOVILLE, L'Élève vénitien de Riccio. (2 Tafeln.)

MAX BERNHART, Eine Gießermarke auf Bleimedaillen und Plaketten des 16. Jahrh. (1 Tafel.)

ROBERT FORRER, Muschelmedaillen und Perlmutterplaketten. (1 Tafel.)

Beiträge zu Antonio Abondio.

1. Eduard Fiala, Antonio Abondio. Auszug von Max Bernhart.
2. Nachträge und Berichtigungen. Von Georg Habich. (1 Tafel.)

Nekrolog M. Henri de la Tour.

DIE GALERIEN EUROPAS.

IX., Heft 1:

Anton van Dyck, Jugendliches Selbstbildnis . . . . . }
Fra Filippo Lippi, Die Verkündigung . . . . . } München,
Benjamin Cuyp, Knecht mit einem Pferd . . . . . } Alte Pinakothek
Peter Paul Rubens, Der Blumenkranz . . . . . } Text von
Rogier van der Weyden, Der Evangelist Lukas, die Madonna zeichnend . . . . . } Hans Braune

---

STORIA DELL' ARTE CLASSICA E ITALIANA.

III., Heft 6—7:

PIETRO TOESCA, Storia dell' Arte italiana. I. Dalle origini cristiane alla fine del secolo XIII.

THE BURLINGTON MAGAZINE.

Februar 1914:

TANCRED BORENIUS, Two Angels Making Music. (1 Tafel.)

Es handelt sich um das der Sammlung R. H. Benson angehörige, bisher in der Kunstliteratur offenbar noch nicht behandelte Gemälde zweier musizierender Engel, das einst wohl zu einem größeren Altarwerk gehörte, und das der Verfasser in Übereinstimmung mit Professor Suida dem Maestro del Cambino vispo zuzuschreiben geneigt ist.

D. T. B. WOOD, „Credo" Tapestries. (2 Tafeln.)

Erster systematischer Versuch die noch bestehenden Wandteppiche des „Credo"-Typus zu identifizieren und genaue Beschreibung des „Credo"-Teppichs im Vatikan und im Bostoner Museum of Fine Arts.

LIONEL CUST, Notes on Pictures in the Royal Collections. — XXVII.: The Mantua Collection and Charles I.

Gibt eine Darstellung, wie die große Gemäldesammlung der Gonzagas in Mantua in den Besitz des englischen Königs Karl I. gelangte.

Digitized by Google

ERIC MACLAGAN, Two Italian Portrait Reliefs in The Victoria and Albert Museum. (1 Tafel mit 4 Abbildungen.)

Bespricht das Porträtrelief des Dichters und Staatsmannes Francesco Cinthio, auf dessen Rückseite sich das wahrscheinlich absichtlich verstümmelte Doppelporträt eines Mannes und seiner Frau befindet, und das des Cosimo I. in Porphyr von der Hand des Francesco del Tadda.

ARTHUR M. HIND, Giovanni Battista Piranesi.

Some Further Notes and a List of his work.

Eine Liste der Vedute di Roma.

BERNHARD RACKHAM, English Earthenware and Stoneware at The Burlington Fine Arts Club. (4 Tafeln mit 12 Abbildungen.)

Gibt an der Hand der Ausstellung englischer Tonwaren im Arts Club eine kurzgefaßte Geschichte der Entwicklung der Töpferkunst in England und der verschiedenen auf sie im Laufe der Zeit einwirkenden Einflüsse.

C. J. HOLMES, The Shop of Verrocchio. (1 Tafel mit 3 Abbildungen.)

Von Dr. Jens Thiis Lionardobuch ausgehend bietet der Verfasser eine Studie über Lionardo und Lorenzo di Credi während ihrer Tätigkeit in Verrochios Werkstatt.

CHARLES OULMONT, Gabriel de St. Aubins „L'Académie Particulière. (1 Tafel mit 2 Abbildungen.)

AYMER VALLANCE, Early Furniture. — XV. (2 Tafeln mit 4 Abbildungen.)

Letters to the Editors. — Reviews. — Notes. Russian Periodicals. — Publications Received.

Digitized by Google

NEUE BÜCHER

Jahrbuch Mannheimer Kultur 1913. Herausgegeben von Karl Hönn. Verlag H. Haassche Buchdruckerei, G. m. b. H., Mannheim. Preis geb. M. 12.—, Luxusausgabe M. 16.—.

OTTO A. WEIGMANN, Neuere Maler - Radierer. I. Sion Longley Wenban, 1848—1897. Kritisches Verzeichnis seiner Radierungen mit einer biographischen Einführung. Mit einem Bildnis u. 76 Abb. Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

Bildhauer und Maler in den Ländern am Rhein. Im Auftrag des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein herausgegeben durch W. Schäfer, Valendar a. Rh.

MAX GEORG SCHMIDT, Natur und Mensch. Mit 19 Abbildungen. (Aus „Natur und Geisteswelt".) Verlag B. G. Teubner, Leipzig und Berlin.

K. TH. PREUSS, Die geistige Kultur der Naturvölker. Mit 9 Abbildungen. (Aus „Natur und Geisteswelt".) Verlag B. G. Teubner, Leipzig und Berlin.

MESS, Caesar. (Das Erbe der Alten, Heft VII.) Dieterichsche Verlagsbuchhandlung, Leipzig. Preis M. 3.80, geb. M. 4.80.

WALDMANN, Griechische Originale. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig. Preis M. 8.—.

STRATZ, Darstellung des menschlichen Körpers in der Kunst. Verlag von Jul. Springer, Berlin. Preis M. 12.—.

BREDT, Die Welt der Künstler. Bd. I: Die Madonna mit musizierenden Engeln. Bd. II: Albrecht Dürer. Bd. III: Herkules. Bd. IV: Amoretten und Putti. Verlag von Otto Maier, Ravensburg. Jeder Band M. —.90.

LEGRIS, L'église d'eu et la chapelle du collège. Verlag von Honoré Champion, Paris. Preis Fr. 3.—.

SILLIB, Schloß Favorite. Verlag von Carl Winters Universitätsbuchhandl., Heidelberg. Preis M. 1.20.

LAMI, Dictionnaire des sculpteurs de l'école française. Bd. I: A—C. Verlag von Honoré Champion, Paris. Preis Fr. 15.—.

PAULUS, Bayrische Kunst. Heft 1 und 2: George de Marées, Verlag von Arthur Hertz, München. Preis M. 3.—.

FELDHAUS, Leonardo, der Techniker u. Erfinder. Verlag von Eugen Diederichs, Jena. Preis brosch. M. 7.50, geb. M. 10.—.

BRIEGER, Altmeister deutscher Malerei. Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin. Preis M. 2.40.

HETTNER, Moritz von Schwind. (Volksbücher der Kunst.) Verlag von Velhagen & Klasing. Preis M. —.60.

OLLENDORF, Raphael-Studien. Hyperion-Verlag, Berlin. — Das Breviarium Brukenthal, Heft 1 u. 2. Herausgegeben vom Sebastian - Hann - Verein für heimische Kunstbestrebungen, Hermannstadt.

EBER, Creussener Töpferkunst. Bayerland-Verlag, München. Preis br. M. 3.50, geb. M. 4.50.

GEISBERG, Johann Christoph Rincklake. Verlag von Borgmeyer & Co., Münster i. W.

BERGNER, Rom im Mittelalter. (Berühmte Kunststätten, Bd. 39.) Verlag von E. A. Seemann, Leipzig. Preis M. 3.—.

BRINCKMANN, Stadtbaukunst d. 18. Jahrhunderts. (Städtebaul. Vorträge, Bd. VII, Heft 1.) Preis M. 5.60.

VII. Jahrgang, Heft III.

Herausgeber u. verantwortl. Redakteur Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Darmstadt, Heinrichstr. 51, Fernsprecher 2150. — Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretung der Redaktion in BERLIN: HANS FRIEDEBERGER, Berlin W. 15, Uhlandstr. 158. / In MÜNCHEN: Dr. ADOLF FEULNER, München, Baaderstr. 21. / In ÖSTERREICH: Dr. KURT RATHE, Wien I, Elisabethstr. 5I. / In ENGLAND: FRANK E. WASHBURN-FREUND, 3 Blenheim Road, St. John's Wood, London NW. / In HOLLAND: Dr. RUDOLF BANGEL, Haag, Willem de Zwijgerlaan 9. / In FRANKREICH: Dr. OTTO GRAUTOFF, Paris, Quai Bourbon 11. / In der SCHWEIZ: Dr. JULES COULIN, Basel, Eulerstr. 65.

Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung der Monatshefte für Kunstwissenschaft: Klinkhardt & Biermann, Leipzig, Liebigstraße 2. Telephon 13467.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

Digitized by Google

Firmentafel der Monatshefte für Kunstwissenschaft

Diese nach Rubriken geordnete Liste soll einen Überblick über die ersten Firmen des Kunst- und Antiquariatshandels geben. Wegen Beteiligung wende man sich an die Inseratenabteilung der „Monatshefte für Kunstwissenschaft" in Leipzig, Liebigstraße Nr. 2.

Auktionen

Aachen. **Ant. Creutzer** vorm. M. Lempertz. An- u. Verkauf, sowie Versteigerung erstklassiger Gemälde und Antiquitäten. Kunstverlag. Wissenschaftlich. Antiquariat. Spezialkataloge auf Wunsch.

Berlin. **Berliner Kunstauktionshaus Gebrüder Heilbron.** SW., Zimmerstraße Nr. 13. Übernahme von Auktionen, spez. von Privatsammlungen.

Frankfurt a. Main.

— **Philipp Bode,** Weserstraße 24. Übernahme von Kunstsammlungen in Kupferstichen, Gemälden, Antiquitäten etc. z. Versteigerung.

— **F. H. C. Prestel** Inh. H. Voigtländer-Tetzner kauft u. übernimmt zur Versteigerung Sammlungen und wertvolle einzelne Beiträge: Gemälde, Zeichnungen, Graph. Werke alter und moderner Meister.

Köln. **J. M. HEBERLE** (H. Lempertz' Söhne) G. m. b. H., Friesenplatz Nr. 15. Auktionshaus für Kunstgegenstände, Gemälde, Stiche usw. usw.

— **Math. Lempertz'** Buchhandlung und Antiquariat. (Inhaber Peter Hanstein.) Kunst-Auktionshaus für Antiquitäten, Gemälde, Stiche, Münzen etc.

Leipzig. **C. G. BOERNER.** Kupferstich., Handzeichnungen, Autographien, Manuskripte, Holzschnittblätter, Erstausgab. Übernahme ganzer Sammlungen zur Auktion.

Stuttgart. **H. G. Gutekunst.** Kunstantiquariat. Kupferstiche und Handzeichnungen. Übernahme von Sammlungen u. Einzelbeitr. z. Auktion.

Wien. Buch- und Kunstantiquariat **Gilhofer & Ranschburg,** Wien I., Bognergasse 2. Selt. Bücher, Alte Kupferst., Autographen, Einz. ganz. Samml. u. hervorrag. einzel. Pièces. — Übernahme ganz. Samml. selt. Bücher, Kupferst. u. Autographen beh. Versteg. Aukt. Trau (1905), Fürst Mettern. (1907) Schreiber-Berlin (1909) Aufseh. erreg. Preiserfolge. Verl. Sie uns. Katal. unt. Angabe d. Spezialität, d. Sie sammeln.

Antiquitäten und Alte Meister

Berlin. **Thos. Agnew & Sons.** Unter den Linden 31¹. Spez.: Werke der großen engl. Meister, alte Holländ., Italiener, Franzos.

— **W. 8,** Unter den Linden 31. **Glenk,** Kgl. preuß. Hofantiquar. An- u. Verkauf wertvoller Stücke.

— **Gaston von Mallmann.** Anhaltstr. 5¹. Ölgemälde alter Meister, alte Handzeichnungen und Aquarelle.

— **Galerie Henry Weustenberg** Schöneberger Ufer Nr. 15, nahe Potsdamer Straße und Brücke Ausstellung von Gemälden alter Meister aller Schulen.

Frankfurt a. Main.

— **Martin Groß,** Hanauer Landstr. 14. Größtes Lager antiker Möbel.

München. **Julius Böhler,** Hofantiquar. Briennerstraße 12. An- u. Verkauf wertvoll. Gemälde alter Meister u. kostb. Antiquität.

München. **A. S. Drey,** Hoflief. Maximilianplatz 7. Antiquitäten, Gemälde, Porzellane u. Möbel.

Wien. **GALERIE MIETHKE,** I., Dorotheergasse 11. Meisterwerke der italienischen, spanischen und holländ. Schule, Alt-Wien, franz. Kunst d. 19. Jahrh.

Graphik und Antiquariat

Berlin. **Amsler & Ruthardt.** Kgl. Hofkunsthändler. Spezialität: alte u. neue Graphik. Handzeichnungen. Kupferst.-Aukt.

— **CHARLES A. DE BURLET, NACHF.** Unter den Linden Nr. 1. Seltene alte Kupferstiche, Dürer, Rembrandt, Morland, alte und moderne Handzeichnungen.

— **W. 8,** Unter den Linden 31. **Glenk,** Kgl. preuß. Hofantiquar. Alte Kupferstiche des 18. Jahrh. Menzel, Krüger usw.

— **Edmund Meyer,** Antiquariat, Potsdamer Str. 27 B. Soeben erschien: Antiquariatskatalog 35: Graphik. Illustrierte Bücher. Katalog 33: Porträts usw. usw.

Bonn. **Math. Lempertz'** Buchhandlung und Antiquariat (Inhaber: Peter Hanstein.) Auktionshaus für Antiquitäten, Gemälde und Bücher. — Antiquarisches Bücherlager von ca. 600 000 Bänden, über welches fachwissenschftl. Kataloge ersch.

Frankfurt a. M., Hochstr. 6 **JOSEPH BAER & Co.** Buchhandlung und Antiquariat. Soeben erschien: Katalog 612 **Kunsthistorische Bibliothek** I. Allgemeines. 3322 Nummern.

HOLLÄNDISCHE KUNSTHANDLUNG

GERBRAND OLIE :: HAMBURG :: Bergstraße 16—18, hochparterre, (Hermannshaus). **Ausstellung von Orig.-Gemälden und Radierungen** holländischer Meister.

Digitized by Google

ZWEI RELIQUIENBÜSTEN IN ENGELBERG

Mit zwei Abbildungen auf einer Tafel

Von Prinz JOHANN GEORG, Herzog zu Sachsen

Im Schatz der Schweizer Abtei Engelberg befinden sich zwei Reliquienbüsten, die es wohl verdienen dürften, daß sie weiteren Kreisen bekannt gemacht werden. Meine eigenen Aufnahmen waren mißlungen. Und so hat Pater Franz Huber O. S. B. solche für mich angefertigt. Mit Erlaubnis desselben und des Priors, Paters Basilius Fellmann O. S. B., bringe ich dieselben hier zur Veröffentlichung, wofür ich den beiden Patres meinen herzlichsten Dank auch an dieser Stelle aussprechen möchte.

Die beiden Büsten sind von demselben Goldschmied angefertigt worden. Es war dies der Goldschmied Ludwig Müörslin aus Zug. Er ist daselbst am 6. Dezember 1643 geboren. 1666 wurde er Mitglied der Lukasbrüderschaft dieser Stadt und starb am 22. Januar 1707. Die Büste des hl. Mauritius stammt aus dem Jahre 1683, die des hl. Ursus von 1684. Außer den beiden Büsten hat er noch ein Wappen und eine Monstranz für Engelberg angefertigt. Sonst ist nichts von ihm bekannt, wie mir der hervorragende Kunsthistoriker Pater Kuhn O. S. B. in Einsiedeln, dem ich die vorstehenden Angaben verdanke, mitteilt.

Die Büsten enthalten Reliquien des hl. Mauritius und des hl. Ursus. Wie Abb. 1 aufweist, gleichen sie sich in der äußeren Gestaltung sehr. Der Hauptunterschied beruht darin, daß Mauritius den Feldherrnstab in der rechten Hand hält und einen Schild mit dem Kreuz in der linken. Ursus hat dagegen in der rechten ein Schwert, in der linken eine Palme. Ich kann mich deshalb auch auf die genauere Beschreibung der einen Büste beschränken, und zwar auf die des hl. Ursus (siehe Abb. 2). Das was sofort auffällt, ist die außerordentlich sorgfältige Durchführung des Harnischs. Ich habe die Photographie dem Obersten z. D. von Kretzschmar, einem hervorragenden Waffenkenner vorgelegt, der mir folgendes Urteil abgegeben hat:

> Der Harnisch, in den der heilige Ursus gekleidet ist, muß als eine in allen Teilen freie Erfindung des ausführenden Künstlers bezeichnet werden, er ist waffenkundlich nicht zu bestimmen und entspricht keinem der gebräuchlichen Typen. Besonders zeigen einzelne Teile, wie z. B. der Helm, besonders der Ansatz am Halskragen, wie dieser selbst, die Vorderflüge der Achseln, besonders der rechten u. a. m. vollständige Unkenntnis des Waffengebrauchs und der durch einen solchen bedingten und bestimmten Formen.
>
> Der Harnisch kann deshalb auch nur als Phantasieharnisch bezeichnet werden, bei dem einzelne Teile, wie z. B. die durchbrochene Brust, nur dekorativ gedacht sind.

Dazu bemerke ich, daß die Brust nur auf der Photographie durchbrochen wirkt, nicht auf dem Original. Der Goldschmied hat also versucht, einen Harnisch eines Ritters darzustellen, wie er ihn sich dachte. Künstlerisch ist die Arbeit gut durchgeführt und wirkt nicht kleinlich. Man beachte z. B. wie sicher die Hand das Schwert hält. Mitten vor der Brust befindet sich ein großes Kreuz, das etwas an die Malteserkreuze erinnert. Schön sind die Rosetten, die an verschiedenen Stellen als Schmuck dienen. Der Helm ist mit geschlossenem Visier versehen. Und hier findet sich etwas, was von allen sonstigen Reliquienbüsten abweicht. Es ist nämlich kein Gesicht vorhanden, sondern man sieht durch die Öffnungen des Visiers die Reliquien. Das ist eigen und gibt der ganzen Büste etwas künstlerisch Totes. Hinter dem Helm ist der Nimbus befestigt. Die Strahlen wirken wie stilisiertes

Digitized by Google

Laubwerk. Die Rückseite ist ganz glatt und weist keinen Zierat auf. Die Büsten sind aus Silber gefertigt. Einiges daran ist vergoldet, so z. B. die Ellenbogensehienen, die Visiere, Palme, Wappen, Heiligenscheine, Gürtel, Halskreuze, zum Teil die Handschuhe. Beide Büsten stehen auf hölzernen Schreinen, in denen sich Reliquien befinden. Wenn ich auch nicht behaupten will, daß die beiden Büsten Kunstwerke ersten Ranges sind, so verdienen sie doch die Beachtung der Kunstkenner schon allein wegen ihrer abweichenden Form. Ob sich noch ähnliche an anderen Orten befinden, ist mir nicht bekannt. Mir will fast das Gegenteil als wahrscheinlich dünken. Ich wäre aber dankbar, wenn mir Analogien bekannt würden.

Digitized by Google

HIRSCHHORN / ILBENSTADT UND FRAU ROMBACH / DREI ZYKLISCHE WANDMALEREIEN UM 1350

Von W. DAMMANN

Mit fünf Abbildungen auf vier Tafeln

I.

Man hat in Hessen zur Aufnahme von Wandbildern ein Verfahren ausgearbeitet, das eine genaue Beschreibung verdient, weil die Kenntnis dieses Verfahrens allen Denkmalforschern und -pflegern praktisch wichtig sein wird.

Die hessischen Aufnahmen, größtenteils im Besitze des Denkmalarchives für das Großherzogtum Hessen in Darmstadt, wurden ausgeführt von dem Maler Hermann Velte-Frankfurt, der sich aus Arbeiten dieser Art eine Sonderaufgabe geschaffen hat. Der Genauigkeitswert seiner Kopien wird am besten aus der Art ihrer mechanischen Gewinnung beurteilt. In der Tat handelt es sich nicht um freihändige Künstlerkopien, sondern um mechanische Pausen. Das Wandbild wird an Ort und Stelle mit einer Pausfläche bespannt, die aber nur am oberen Rande an der Mauer befestigt ist. Am unteren wird ein runder Stab angebracht, der ein beständiges Auf- und Abrollen der Papierfläche ermöglicht. So wird es vermieden, daß durch die mangelhafte und ungleiche Durchsichtigkeit des Pausgrundes Mißverständnisse und Phantasiepausen entstehen: jeder kleinste Strich und Punkt ist genau beobachtet und untersucht, bevor er auf dem Papier festgelegt wurde. Zugleich wird durch diese stückweis fortschreitende Aufnahme, die während der Arbeit in keinem Augenblick das Gesamtwerk zeigt oder auch nur ahnen läßt, die Phantasie des Aufnehmenden, also jede freikünstlerische Willkür, geradezu zwangsmäßig ausgeschaltet. Erst nach der Zusammensetzung der einzelnen fertigen Pausblätter ergibt sich die völlige Zeichnung des an der Wand vielleicht ganz unkenntlichen Bildes; nun aber gleich mit überraschender Deutlichkeit. Denn wenn der Aufnehmende auch bemüht ist, jede kleinste Spur der Malerei in der Pause festzuhalten, so hat er doch selbstverständlich die nachträglichen Entstellungen, die das Bild bedecken, nicht mitkopiert. Die meisten mittelalterlichen Wandmalereien lassen sich ja im Original kaum sehen, geschweige denn studieren. Wenn es wirklich gelungen ist, die deckende Tünche vorsichtig genug herunterzuklopfen, wenn die Reste des alten Gemäldes endlich frei zutage liegen, dann gehört immer noch ein gutes, vor allem ein geübtes Auge dazu, diese Reste richtig zu deuten. Oft sitzen sie hoch an der Wand oder am Gewölbe; oft in fast völliger Dunkelheit. Verwitterung oder Bauveränderung zerfraßen und durchlöcherten das versteckte Kunstwerk; die Farben bleichten oder zersetzten sich; die Vergoldungen wurden schwarz; die Risse der Mauer drangen durch den Bewurf zutage; Schrammen, Kratzer, Schmutzflecken, Spinnweben, Ruß und Schimmel — all das läßt sich vom Original nicht oder nur sehr mangelhaft entfernen; aber in der Pause kann man manche von diesen Entstellungen, ohne am Bilde selbst das allermindeste zu verändern, vermeiden, und eben dadurch wird die Zeichnung der alten Malerei in der Aufnahme neu wiedergewonnen, soweit sie überhaupt noch nachweisbar ist. Mit einem weichen Bleistift wird die Pinselbreite der alten Zeichnung beiderseits festgelegt, so daß die fertige Pause ein großes Bild in lauter Parallelstrichen ergibt. Diese Zeichnung wird nun in der üblichen Weise auf den Malgrund — neuerdings wird dazu fertig auf Leinewand gezogenes Zeichenpapier verwendet — durchgedrückt. Die so gewonnene Zeichnungskopie entspricht bei sorgfältiger Arbeit millimeterbruchweise

Digitized by Google

dem Original; es gibt kein anderes Aufnahmeverfahren für Wandbilder, das die gleiche Genauigkeit gestattete.

Die farbige Ausmalung dieser mechanischen Kopie erfolgt nun frei von Hand. Das ist jedoch aus mehreren Gründen keine sonderliche Beeinträchtigung des dokumentarischen Wertes. Erstens ist ja die ursprüngliche Farbe — wohl in jedem Falle — doch gänzlich verschwunden; was wir an Farbe vor uns sehen, ist mehr oder weniger ein chemisches Zeiterzeugnis, das im künstlerischen Sinne als bloßer Zufall aufgefaßt werden muß. Manches kann man ja auf den ursprünglichen Farbenzustand wieder zurückrechnen; so weiß man, daß schwarze Nimben auf das Rot schließen lassen, mit dem das Blattgold ehemals hinterlegt war. Aber was wollen solche Erwägungen für den künstlerischen Eindruck eines Gemäldes besagen! Ferner: jedermann weiß, daß der menschliche Sinnesapparat und Geist für die genaue Wiedergabe von Farbe wesentlich schärfer eingerichtet ist, als für die Kopie einer alten Zeichnung in einem zwar fühlbaren, für uns aber ganz unnachahmlichen „Stil". Und drittens: bekanntlich wurden die mittelalterlichen Wandmalereien regelmäßig mit dem Pinsel in Konturen vorgezeichnet; außerdem ließ sich bei den hessischen Aufnahmen zum Teil sogar die allererste Kohleskizze noch nachweisen (Mainz, Karmeliten, 15. Jahrhundert). Als Zeichenfarbe benutzte die alte Wandmalerei Schwarz, manchmal Braun, am häufigsten aber ein kräftiges, mennigfarbiges Rot, das die Eigentümlichkeit hat, bei Verblassen der Flächenmalerei mehr und mehr wieder durchzutreten. Folglich ist das stärkste und beste, was wir überhaupt von den alten Wandbildern haben, eben diese durchgekommene Zeichnung. Daß die Kontur unter Umständen auch als solche künstlerisch bewertet und verwendet wurde, wird in der Folge noch zu erwähnen sein.

Zu Beginn des Sommersemesters 1912 veranstaltete das hessische Denkmalarchiv in der Aula der Technischen Hochschule zu Darmstadt eine Ausstellung solcher Nachbildungen von Kunstwerken aus der Zeit von etwa 1200 bis etwa 1500. Es waren da u. a. zu sehen: aus dem Wormser Dom der Christophorus des Querschiffes, die Verkündigung und Geburt von der Außenwand, der Pfeilerpaulus, eine thronende Madonna mit Kind usw. Von den im Sommer 1911 neu aufgedeckten Fresken des Karmeliterklosters in Mainz: das große Wandbild um die Spitzbogennische herum (Ostwand des südlichen Seitenschiffes) — linkerhand ein großes, einheitliches Gemälde des Marientodes, rechts in drei Horizontalstreifen die Legende der hl. Katharina von Alexandrien; die gleiche Legende ist auch in spätgotischer Maßwerkumrahmung dargestellt; aus Mainz stammte auch das seltsame Eckbild mit der Himmelfahrt des Elias. Besonders interessant waren die Aufnahmen aus Hirschhorn (Burgkapelle und Karmelitenkirche); wichtig auch die von Hungen und Jugenheim a. Rh.; überaus schön die riesige Dekoration von Laubach[1]). Es muß die Aufgabe einer späteren Veröffentlichung bleiben, diese Kunstwerke in Abbildung und Beschreibung zur kunstgeschichtlichen Behandlung bekannt zu geben. Die heutige Betrachtung soll sich auf einen Vergleich der beiden großen Bilderfolgen von Ilbenstadt und Frau Rombach beschränken; der Passionszyklus von Hirschhorn wird dabei heranzuziehen sein.

II.

Der Bilderfries von Ilbenstadt (Oberhessen, Kr. Friedberg) ziert die vordere Chorsüdwand der dortigen Prämonstratenserklosterkirche. Dies Gebäude, jetzt Pfarrkirche, ist eine dreischiffige, zweibetürmte Pfeilerbasilika in romanischen Formen,

(1) Siehe Denkmalpflege XIV, 9., S. 70 (Anthes).

Digitized by Google

ursprünglich flachgedeckt, aber im gebundenen System angelegt. Das Mittelschiff setzt sich jenseits des Querschiffes in einem langen Rechteckchore fort; die Ostwände der Querschiffsarme haben Kreisabsiden. Stiftung: 1123; eine erzbischöfliche Weihe: 1159; das genaue Bauvollendungsdatum fehlt[1]). Der Bilderschmuck sitzt auf einer ursprünglichen Mauer.

Die Flächeneinteilung geschieht in zwei horizontalen Streifen übereinander. Beide enthalten in zwei Teilen je eine zusammenhängende Darstellung. Man erkennt sofort, daß an der möglichsten Einheitlichkeit der Komposition dem Meister viel gelegen war. Daß er diese Einheitlichkeit nicht nur äußerlich durch den gemeinsamen Rahmen zustande bringt, sondern in eindringender Durcharbeitung des Gegenständlichen begründet, wird eine genauere Betrachtung ergeben. Die Bildstreifen sind ungefähr gleich breit und messen zusammen 2,10 m, bei 8,00 m Länge. Die ganze Fläche rahmt ein schmales Ornament: oben ein perspektivisch gegebenes, in scharfen Winkeln vor- und zurückgebogenes glattes Band, das dem ungefähren Dekorationseindruck einer Stromschicht in der Architektur entspricht. Die Vertikalkanten zeigen das gleiche Band fortlaufend umgefaltet, so daß es mit breiten Geraden an der Leiste anliegt. Das untere Kantenornament besteht in einer endlosen Dreiblattwelle. Die obere linke Rahmenecke nimmt ein Dreiblattkreuz ein. Das Bandornament steht hell auf dunklem Leistengrund; jeder Zwickel ist mit drei hellen Punkten besetzt. Die beiden Bildfriese werden lediglich durch eine schmale, leere Leiste voneinander getrennt.

Der obere Fries zeigt vorn am Rande zunächst einen aufgehängten, rotgoldenen Balkenschild, dessen Helm ein Pfauenfederschaft zwischen zwei im Winkel hochgereckten Armen mit offen auseinandergebreiteten Händen trägt. Dies Wappen bezieht sich auf einen am Anfange der Figurenfolge stehenden Ritter in roter (goldener) Rüstung mit Schwert und Schuppenhaube, der — dem Bilde zugewandt — auf beiden Händen das große Fassadenmodell einer zweitürmigen, frühgotischen Kirche vor sich hin hält. Er ist durch eine noch fast klassisch geformte Majuskelinschrift am oberen Bildrande gekennzeichnet als

GODFRIDVS COMES ET FVNDATOR,

d. h. als der Stifter des Prämonstratenserklosters von Oberilbenstadt, Graf Gottfried von Kappenberg. Die Erscheinung des Ritters ist mit zwei neutestamentlichen Szenen zusammengefaßt: die Frauen Maria Magdalena, Maria Jakobi und Salome am Grabe des Auferstandenen und: Noli me tangere. Danach wird der Streifen durch eine schlichte Vertikalleiste abgeschnitten. Es folgt eine längere, figurenreiche Doppelszene: Christus in der Vorhölle und das jüngste Gericht. Beide Bilder sind überaus geschickt voneinander abgesetzt: eine plumpe Holzsäule dient diesseits dazu, den scheußlich-vielgesichtigen, seelenfressenden Satanas festzuketten; jenseits drängt sich hinter der Säule der Schwarm der Auferstandenen hervor, dem Gericht entgegen. Für das Auge ist der Eindruck eines einheitlichen Vorganges gewahrt. Über dem thronenden Weltrichter wölbt sich der obere Bildrand mit seiner Ornamentleiste im Kreissegment empor. Die Einzelheiten der Bilddarstellung sollen, so weit sie für den stilistischen Vergleich wichtig sind, späterhin beschrieben werden.

Der untere Streifen wird auf Dreiviertel seiner Länge von einem einheitlichen Bildvorgange eingenommen. Vor einer kleinen, auf einem Pfeiler aufgestellten Statue sitzt ein Gekrönter zu Gericht über einen von mehreren Bewaffneten vor-

(1) Kunstdenkmäler im Großherzogtum Hessen, Friedberg (Adamy), S. 137 ff.

Digitized by Google

geführten Mann in bischofsmäßiger Tracht, der mit überaus lebhafter Gebärde die rechte Hand und den Zeigefinger hoch erhebt. Sofort an diese Szene schließt sich ein langes, langes Bild, auf dem ein und derselbe Vorgang in erstaunlich vielen Abwandlungen gezeigt wird: nimbierte, nackte, nur mit einem Schurz bekleidete Personen hängen und liegen in einem Dickicht von niedrigen, spitzästigen Bäumen, unter denen ein Waldboden ziemlich glaubhaft dargestellt ist. Die spitzen Stämme und Äste durchdringen den Körper jedes der Heiligen mehrere Male an den unglaublichsten Stellen und mit den sonderbarsten Körperverrenkungen. Kleinere, bekleidete Figuren, die sich auf dem Waldboden bewegen, ziehen an den Extremitäten der Gefolterten, um sie noch fester aufzuspießen; sie bohren ihnen die scharfen Zweige ins Fleisch oder gar in die Augen und verüben so eine massenhafte, heillose Mordquälerei. Aber zugleich erscheinen von oben her geflügelte Engelswesen, ohne Leiber, die trostreiche Schweißtücher ausbreiten und auf die himmlische Gnade hoffen lassen. — Den Schluß der unteren Reihe bildete eine vielfigurige Kreuzigung, von der nur noch sehr spärliche Reste zu erkennen sind.

Bevor wir die Einzelheiten und die künstlerische Behandlung näher betrachten, mögen ein paar Worte über den heutigen Zustand gesagt sein. Auf die ungewöhnlich feste Einheit der Gesamtwirkung ist auch die Farbe berechnet. In der heutigen Erscheinung herrschen Grüngrau, Grüngelb und Braun vor. Nähere Farbenangaben können hier mit Rücksicht auf das oben Gesagte und auf das besondere Ziel dieser Betrachtung fortbleiben. — Die Erhaltung ist verhältnismäßig gut. Die empfindlichste Beschädigung erfolgte durch das Einbrechen eines gotischen Fensters in die Bildwand; seine Sohle schneidet von der Figur Christi im Limbus, sowie von den nackten Seelen, die ihm entgegenwallen, den Oberkörper ab. Das Ende der Bilderreihen ist auf 1 m ganz, weiter nach vorn noch auf etwa $^1/_2$ m zum größten Teil zerstört. Auf den übrigen Bildfeldern ist hier und da der Malgrund in größeren Flächen abgefallen. Eine Unklarheit entsteht jedoch nur auf dem Bilde der Frauen am Grabe. Hier ist der auf dem Sarge sitzende Jüngling, der geistige Mittelpunkt des Bildes, bis auf einen geringen Gewandrest ausgefallen.

Die Darstellungen des oberen Streifens sind inhaltlich ohne weiteres klar. Die des unteren bedürfen zu ihrem Verständnis einer kurzen Erörterung. Wir haben hier das Martyrium der 10000 Soldaten am Ararath vor uns — ein unaufgeklärterweise in Ilbenstadt besonders beliebtes Bildthema[1]). Die Geschichte dieser Blutzeugen berichtet ganz kurz die Legenda aurea[2]). Erstaunlich gründlichen Bescheid geben die Acta Sanctorum[3]). Danach begab es sich, daß unter der Regierung der Kaiser Hadrian und Antonius ein Aufstand der Gadarener und Eufratenser losbrach. Mit 9000 Mann Heeresmacht ziehen die beiden Kaiser in das aufständische Gebiet. Die Standbilder ihrer beiden Schutzgötter Apollo und Jupiter werden im Heere mitgeführt. Da sich herausstellt, daß die Aufständischen gegen 100000 Mann stark sind, bemächtigt sich des ganzen Heeres eine große Niedergeschlagenheit. Die Kaiser selbst geben ihre Sache verloren und flüchten mit sieben Mann Begleitung. Da treten als Führer des verlassenen Heeres zwei Leute auf: Achatius oder Acacius und Eliades. Als Männer von stark religiöser Gemütsart veranlassen sie sofort

(1) Adamy, a. a. O., S. 150, erwähnt noch ein Tafelbild gleichen Gegenstandes aus dem 15. Jahrhundert.

(2) Alte Ergänzung zu Jacobus de V.

(3) Antwerpen 1707. Juni IV, S. 175ff. (Gedächtnistag der Zehntausend ist der 22. Juni): „De Sanctis Decem Milibus Crucifixorum in monte Ararath". Das Bolandistenexemplar der Darmstädter Hofbibliothek stammt aus der Bibliotheca superioris Ilbenstadij.

Digitized by Google

die Opferung eines Ziegenböckleins zu Ehren der mitgeführten Götter. Davon erhoffen sie eine Belebung und Stärkung der Herzen. Aber vergebens. Die dumpfe Mutlosigkeit des Heeres läßt sich nicht bannen. Da erscheint dem Achatius ein Engel Gottes, in Gestalt eines Jünglings, und befiehlt ihm, den Herrn des Himmels anzurufen, an Jesum Christum zu glauben und auf seine Hilfe im Kampf zu vertrauen. Achatius befragt den Eliades und die anderen um ihre Meinung über dies Erlebnis, und Eliades entscheidet: „probemus experimentum hujus rationis". Darauf geloben alle einstimmig, an Gott zu glauben, wagen einen Angriff, besiegen die Feinde und vertilgen sie vermittelst eines nahegelegenen Sumpfes. Alsbald führt der Engel des Herrn die siegreichen 9000 auf den Ararath, der von der Stadt Alexandrien (in Syrien) 500 Stadien = 87,5 km entfernt ist. Daselbst erscheinen weitere sieben Engel, die den neuen Glauben der Soldaten befestigen und bestärken. Nun machen sich auch die entflohenen Kaiser wieder bemerklich. Sie lassen die 9000 suchen und erfahren dabei zu ihrem größten Unwillen, daß jene Christen geworden sind. Sie treten deshalb mit fünf anderen Königen (Sapor, Maximus, Adrian, Tiberian und Maximian) in Verbindung, bedrängen mit deren Heeresmacht die 9000 und fordern sie auf, zu den alten Göttern zurückzukehren. Dieses Ansinnen wird abgewiesen, und zwar mit hochmütigen und herausfordernden Redensarten. Man steinigt die Bekehrten. Umsonst. Lapides vertebantur in facies lapidantium. Erneute, wiederum fruchtlose Verhandlung. Man läßt die christlichen Soldaten geißeln. Das inbrünstige Gebet des Achatius bewirkt ein Erdbeben, et continuo arefactae sunt manus flagellantium. Dadurch erschreckt, bekehrt sich der Hauptmann Theodorus aus dem Heere des Maximian und geht mit seinen 1000 Mann zu den Heiligen über. Die vereinigten Zehntausend sollen nun durch schwere Maßnahmen zum alten Glauben zurückgeführt werden: man treibt sie barfuß über eine 30 Stadien = 5,25 km lange Wegstrecke, die dicht mit dreikantigen, spitzen Nägeln bestreut ist. Aber die Engel des Herrn eilen den Heiligen voraus und beseitigen die Nägel. Die Zehntausend loben Gott unter Verhöhnung der Ungläubigen, und rufen häufig den „spinis coronatum Christum" an. Das bringt den Maximian auf den Gedanken, die Heiligen in gleicher Weise zu behandeln: sämtliche Zehntausend werden mit Dornenkronen versehen und so zweimal durch die ganze Stadt geführt. — Soviel ist von der Legende zum Verständnis und zur Beurteilung unseres Bildes erforderlich. Die Blutzeugen werden schließlich unter allerlei himmlischen Wunderzeichen, Erdbeben usw. auf dem Ararath gekreuzigt. Ihre Gebeine werden von Engeln bestattet.

Dieser Bericht ist hier in enger Zusammenfassung gegeben. Die Acta Sanctorum erzählen die Geschichte in lauter Einzelszenen, deren jede mit epischer Abrundung ausgemalt wird. Wie sehr auch für den Künstler eine derartige Zerlegung des Gesamtstoffes dem Zeitgeschmack nach nahe lag, wird sich an dem Beispiel von Frau Rombach erkennen lassen. Aber der Meister von Ilbenstadt denkt gar nicht an solche epische Zerlegung. Im Gegenteil! Er macht es wie der Dramatiker, der möglichst viele Vorgänge, Handlungen und Gemütsbewegungen so aufeinander beziehen und einpassen muß, daß er sie alle in einer einzigen, reichen, kräftigen Szene wie in einer konzentrierten Quintessenz geben kann. Statt „sie werden über Nägel geführt und dann mit Dornen gekrönt" sagt er: „sie werden durch ein Dornendickicht gejagt". Eine sehr beachtenswerte Freiheit gegenüber dem Legendentext, wie wir ihn kennen. Die Geschichte dieses Textes wird noch zu untersuchen sein, ebenso ob die Abweichung dem Meister von Ilbenstadt zuzurechnen ist, oder ob er sie aus bildlichen Vorlagen entnehmen konnte. Aber die Neigung, das Nach-

Digitized by Google

einander in ein Gleichzeitig zu verwandeln, um die formale Einheit der Darstellung auch inhaltlich wenn nicht zu begründen, so doch für das Auge annehmbar zu machen, zeigt der Fries von Ilbenstadt auch sonst. Wie geschickt die Höllenszene und das jüngste Gericht im Oberstreifen voneinander abgesetzt wurden, ohne daß die dekorative Einheit verloren ging, wurde schon erwähnt. Auch die Art, wie das Noli me tangere neben die Grabszene gestellt wurde, ist lehrreich. Das stilisierte Bäumchen, das beide Bilder trennt, genügt, um die Vorgänge klar zu sondern; aber es ist so eingestellt, daß für das Auge ein einheitliches Bild zustande kommt. Diese Wirkung wird gefördert durch den ähnlichen Baum, der hinter der knienden Maria Magdalena dargestellt ist. Andererseits beweist dieser Baum ebenso wie die höllische Holzsäule, daß der Künstler diesem Nebeneinander verschiedener Vorgänge auf derselben Bildfläche keineswegs so harmlos gegenübersteht, wie ältere Meister oder wie etwa noch die frühen Niederländer (Geertgen tot Sint Jans zum Beispiel) es taten, die an der Darstellung verschiedener Vorgänge unter Doppelverwendung der gleichen Figuren, innerhalb derselben Rahmengrenze nicht den geringsten Anstoß nehmen. Er fühlt sehr deutlich die Vermittlungsaufgabe und versteht sie restlos zu lösen. Ganz besonders gut gelingt ihm das im unteren Streifen da, wo die Verhandlung der Kaiser mit den Anführern der Heiligen von der Marterszene abzusetzen war. Auch hier wird nicht geschildert, wie erst die Unterredung mit ihrem negativen Ausfall vor sich geht und dann — als strafende Folge — die Peinigung ausgeführt wird. Sondern auch hier wird das Nacheinander in ein dem Sinne nach mögliches, für das Auge anstoßfreies Nebeneinander verwandelt: während die Marter beginnt, geht die Auseinandersetzung zwischen dem Kaiser und dem Achatius noch weiter. Das Verhör ist außerordentlich anschaulich, man möchte sagen persönlich geschildert. Vor einer phantastischen Götterfigur auf achtseitigem Postament sitzt der bärtige Kaiser mit der dreizackigen Dreiblattkrone; die zurückgelehnte Haltung des Oberkörpers entspricht seiner Herrscherwürde und seinem Richteramt. Die linke Hand hat er — Wurzel nach außen — auf den linken Oberschenkel gestemmt. Die Rechte erhebt er mit Ellbogenwinkel bis zur Schulterhöhe; er macht mit gebogener Hand und ausgestrecktem Zeigefinger eine warnende, drohende Gebärde. Die gleiche Geste führt der bischöflich gekleidete Heilige, der vor ihm steht, aus. Aber während die Drohung des Kaisers überlegenruhig klingt, ist die des Achatius leidenschaftlich-anmaßend. Er stößt eben — in Verachtung des Ungläubigen — eine respektlose Äußerung aus, wie sie der Bolandistentext angibt. Der nächststehende Krieger — Schuppenpanzer und Topfhelm — packt ihn darüber empört an der Brust und blickt gleichzeitig den Kaiser an, wie in Erwartung des augenblicklichen Todesurteils. Die anderen Krieger, in drei Gliedern „treppenperspektivisch" aufgestellt, sehen teils den Kaiser, teils den Achatius an, lebhaft teilnehmend. Der Soldat mit der Lanze, erstaunlich lebendig in der Hüftbiegung geschildert, stößt ihm in aufgeregter Entrüstung die gepanzerte linke Faust entgegen. Eine Urteilsszene von größter Lebendigkeit und stärkster Affektschilderung. Derselbe Künstler aber versteht es, bei dem Martyrium der Zehntausend von einer abgeschmackten Greuelrealistik abzusehen und diese Massenmörderei künstlerisch zu bändigen. Es bestand die Schwierigkeit, die Anschauung eines großen Haufens zu erwecken und gleichzeitig die eintönige Wiederholung von zehntausend gleichförmigen Unglücksfällen künstlerisch erträglich zu machen. Der Meister von Ilbenstadt hat auch diese Aufgabe gelöst. Für die Marterszene mußte notwendig ein Generalschema gefunden werden. Und so nimmt der Künstler eine zielbewußte allmähliche stilistische Umstimmung vor: von der lebhaften, illusioni-

Digitized by Google

stischen Verdeutlichung der Gerichtshandlung wandelt sich die Darstellungstendenz nach rechts hin immer mehr zu einer rein ornamentalen Flächenfüllung, bis wir am Ende fast nur noch ein eigenartiges, schönes Tapetendessin zu sehen meinen. Die einzelnen Stellungen, in denen die Unglücklichen aufgespießt in den Dornästen hängen, sind gewiß merkwürdig, besonders dort, wo sich höchst wunderbarerweise der Ast über dem Körper gabelt. Aber viel merkwürdiger ist doch das kompositionelle System, das sich in diesem scheinbar wilden Durcheinander erkennen läßt. Die Haupteinteilung war natürlich durch die starken vertikalen Dornäste gegeben. Aber diese Gliederung genügte dem Meister nicht; er suchte sie durch wiederholte Diagonalen, ja durch vollausgebildete Kompositionsdreiecke zu vermannigfaltigen. Ein solches Dreieck beginnt zu Füßen des am Boden liegenden nackten Mannes mit der Bischofsmütze, erhebt sieh bis zu dem Haupte dessen, der an beiden Beinen nach unten gezerrt wird, und sinkt bis zu dem linken, abgestreckten Fuße des einen Peinigers; die Figur des anderen gibt eine interessante Schrägparallele innerhalb des großen Dreiecks. Wenn man sich in dies Ornament hineingesehen hat, erkennt man bald genug die Kompositionsdiagonalen in der vorderen Frieshälfte und den Gliederungswert des in reiner Horizontale Aufgehängten hinter der Dreiecksgruppe.

In dieser Umstimmung der Behandlung von der Illusion zur Dekoration liegt eine bedeutende künstlerische Weisheit, die auf eine ungewöhnliche, hervorragende Künstlerpersönlichkeit schließen läßt. Diese persönliche Größe fühlen wir auch, wenn wir die Darstellung im einzelnen näher betrachten. Vor dem kistenartigen offenen Sarge des Herrn sitzen in ganz kleinen Figuren die gewappneten Grabeswärter. Der erste hat den rechten Arm auf einen Stein gestützt und das Haupt darauf gelegt. Mit größter Überzeugungskraft ist in dieser kleinen Nebenfigur der tiefe, tiefe Schlaf, in den die Wächter versunken sind, ausgedrückt. Überraschend ist die Anmut der drei Frauen, die zum Grabe herangeschritten kommen — von leidenschaftlicher Innigkeit, ohne jede Verzerrung bei der niederfallenden Frau, die Erscheinung Christi als Gärtner. — Der hohe Ausdrucksgehalt der Gerichtsszene wurde schon erwähnt. Aber auch in der rein dekorativen Dornenmarter ist die naive Energie, mit der die Heiden ihre Quälerei ausüben, gut wahrzunehmen. Und schließlich bedeutet die Arabeskenschönheit der Marterszene an und für sich eine Kunstleistung ersten Ranges.

Zur vollen Würdigung ihres ganzen Wertes könnte man erst nach Einstellung in eine ikonographische Reihe gelangen. Allein hier begegnet unsere Arbeit erheblichen Schwierigkeiten.

Zunächst wäre die literarische Seite, die Legendenüberlieferung, zu prüfen. Das ist in den Acta Sanctorum bereits geschehen; leider mit für unsere Zwecke negativem Ergebnis. Der Bolandistenautor weist nach, daß die Legende erst spät, und zwar im römischen Kulturkreise entstanden und durch die Kreuzfahrer den Armeniern („Berg Ararath"!) übermittelt wurde. Immerhin war sie um die Mitte des 14. Jahrhunderts allgemein bekannt[1]); aus dieser Zeit stammt auch die älteste uns erhaltene Textdarstellung: die des Petrus de Natalibus, die in allem wesentlichen den oben geschilderten Verlauf berichtet[2]). Der älteste uns bekannte Text ist also frühestens gleichzeitig mit unserem Bilderkreis entstanden. Zweifellos gibt er eine

(1) In Armenien war sie noch im 17. Jahrhundert, nach dem Zeugnis des Missionars Clemens Gallianus „höchst abgedroschen" (decantatissima). Sollten hier Bildbeispiele erhalten sein?

(2) Nach Act. Sanct. kommen Anspielungen auf die Legende der Zehntausend angeblich schon im Martyrologium des Beda, sonst aber nicht vor dem 11. Jahrhundert vor. Erste ausführliche Darstel-

Digitized by Google

weitverbreitete Form der Überlieferung. Aber daneben konnte sehr wohl auch die Auffassung des Meisters von Ilbenstadt einer anderen, ebenfalls in weiteren Volkskreisen bekannten Überlieferungsform entsprechen.

Über diese Möglichkeit hätte die Aufstellung einer ikonographischen Reihe Aufschluß zu geben. Aber auch diese, soweit man von einer solchen überhaupt reden kann, erlaubt vorläufig noch kein bindendes Urteil.

Das Martyrium der Zehntausend ist keineswegs, wie ältere Ikonographen behaupten[1]), ein häufig behandelter Gegenstand. Erst im 14. Jahrhundert begegnen mehrere Darstellungen, was nicht wundernehmen kann, wenn man sich daran erinnert, daß zu dieser Zeit unsere Legende auch literarisch besonders interessiert zu haben scheint. Aber die uns aus dem 14. Jahrhundert einstweilen bekannten Bildwerke zum Martyrium der Zehntausend stehen sich zeitlich, geographisch und künstlerisch so nahe, daß die Möglichkeit, sie seien alle vom gleichen Meister, dem von Ilbenstadt, geschaffen, noch offen gehalten werden muß.

Es handelt sich da um die Schildereien unseres Gegenstandes in Dausenau und in Boppard.

In Dausenau, Lahngebiet, kommen die Wandmalereien in drei Chornischen der evangelischen Kirche in Betracht. Sie wurden 1902 von Bruno Panitz aufgefrischt. Herr Panitz hatte die Güte, mir photographische Aufnahmen des alten Zustandes, aber schon mit der modernen Konturverstärkung, zur Verfügung zu stellen[2]). Luth-

lung: Petrus de Natalibus, Catalogus sanctorum V, 137. Der cat. sanct. erschien im Druck zuerst 1493 in Vicenza. Mir lagen vor:

1. Ausgabe des Antonius Verlus von Vicenza, Straßburger Druck, 1513, von Martin Flach.
2. Gleiche Ausgabe, Pariser Druck, 1514, von Jacob Sacco.
3. Herausgegeben von Stephan Gueynard, Pariser Druck, 1558, von Claudius Davost al's de troys.

Die Legendenkritik (Radulph von Breda!) gehört hier nicht her. Der Bolandistenautor lehnt die ganze Legende als Erfindung ab.

(1) Zum Beispiel Müller-Mothes, Illustr. archäol. Wörterbuch, Leipzig und Berlin 1877, S. 996. — Auch die übrigen Ikonographen, Otte, Kraus, Detzel, Bergner, von der Gabelentz, Barbier de Montault u. a., berichten von der Legende mehr oder weniger genau, nennen aber keine Bildbeispiele.

(2) Herr Panitz teilt mir durch Brief vom 4. Dezember 1912 mit: „... die Fresken sind, wie mir der verstorbene Herr Pfarrer Müller aus Dausenau erzählte, von seinem Amtsvorgänger durch puren Zufall entdeckt worden. Nach der Bloslegung der Bilder sind einige Partien der Darstellungen im Chor, sowie im östlichen Flügel von nicht kunstgeübter Hand teils mit Kohle, teils mit Kienruß konturiert worden. Auf den photographischen Abbildungen ist dies zu erkennen. Der Verputz im Chor war derart zerbröckelt und mit tief ins Mauerwerk eindringenden Rissen durchsetzt, daß nichts anderes übrig blieb, als den Teil mit den Darstellungen aus dem Leben Jesu ganz herauszuhauen und neu zu verputzen. Im östlichen Flügel war der Verputz mit den drei übereinander befindlichen Darstellungen stark zersetzt; jedoch war es möglich, nachdem die Wand präpariert, die alten Konturen zu verwenden und die früheren Farbtöne genau zu erneuern. Das war wohl umständlich und zeitraubend, weil die vielen Pickellöcher einzeln ausgebessert und die gewünschten Farbtöne an diesen Stellen erst nach mehrmaligem Übermalen zu erzielen waren. In noch weit größerem Maße waren die Darstellungen im Gewölbe, innerhalb der Kirchentüre von Pickellöchern verdorben. Doch auch hier sind die alten Konturen verwendet und die Farben aufgefrischt worden. Dagegen im westlichen Flügel war trotz aller Mühe fast gar nichts ans Tageslicht zu bringen. Unendlich viel Zeit kostete es, um schließlich Bruchteile eines Rades, eines Gefäßes, sowie die Worte: scs nicolaus, sca cathrina, scs kosmas und scs damian herauszubekommen. Mit Ausnahme dieser frei erstandenen Darstellungen, die also keinen Anspruch auf getreue Wiedergabe der ehemaligen Bilder machen können, sowie den Jesu-Darstellungen im Chor sind überall die alten Konturen verwertet und ergänzt worden".

Digitized by Google

mer bezeichnet in dem betreffenden Inventarband[1]) als den Gegenstand dieser Bilder das Martyrium der thebaischen Legion[2]). Das ist eine begreifliche Verwechslung. Schon das sonst ganz unzulängliche Photogramm von Panitz läßt auf den ersten Blick erkennen, daß wir hier die Ararathgeschichte vor uns haben. Aber noch mehr: das Gliederungsgefühl, mit dem die Dornenmarter den unteren Streifen ornamentiert, ist dem in Ilbenstadt beobachteten so genau gleich, daß der Nachweis äußerer Ähnlichkeiten, die sich an den nackten Dornenheiligen, aber auch an den Rittern des oberen Streifens häufig genug finden ließen, entbehrt werden kann — der Fries der Zehntausend von Dausenau und der von Ilbenstadt stehen in unmittelbarer Abhängigkeit voneinander.

Weiter ist mit Ilbenstadt die Gewölbemalerei im südlichen Seitenschiff der Severikirche in Boppard zu vergleichen[3]). Eine Kappe des Kreuzgewölbes erzählt die Hirschkuhlegende des Ägidius, die drei anderen die der Zehntausend. Die gänzlich anderen Flächenverhältnisse haben die Darstellung, die wir von Ilbenstadt und Dausenau her kennen, nur sehr wenig zu verändern vermocht. Dem Legendentext entsprechend wird eine ganze Versammlung von Königen aufgeboten; das Schlußfeld ermöglichte, den Greuelbericht mit einer versöhnenden Apotheose zu endigen. Aber die äußerst charakteristische Art, wie die nackten, schurzbekleideten, nimbierten Heiligen mit mannigfaltigen Verrenkungen zwischen den Dornstämmen befestigt sind, ist genau die bekannte. Die ballonförmige Baumandeutung ist die gleiche, wie in Ilbenstadt; auch der Gott auf seinem Säulchen fehlt nicht. Die Entsprechung ist so groß, daß auch hier ein Zusammenhang irgendwelcher Art mit Ilbenstadt-Dausenau gar nicht zweifelhaft sein kann.

Auch die späteren Darstellungen der gleichen Geschichte, die man heranziehen könnte, ermöglichen die Herstellung einer ikonographischen Reihe nicht. Nikolaus Staphorst bildet in seiner Hamburgischen Kirchengeschichte[4]) ein „Alterthum zu St. Joannis" ab, das der St. Dionysius-Vikarie zu St. Johannis, „welche von denen zehen tausend Rittern den Zunahmen führte", gehörte. Der stilistische Neucharakter des Kupferstiches gestattet keine Datierung des alten Bildes. Der ikonographische Inhalt ist von dem bisher geschilderten sehr verschieden: der Martervorgang spielt sich in einer mit Spitzpfählen bestandenen Schlucht ab. Die Zehntausend werden von den steilen Felsen zu beiden Seiten herabgeworfen. Drei Gekrönte sitzen als Zuschauer dabei[5]). — Ebensowenig lassen sich die Bilddarstellungen unseres Gegenstandes von Vittore Carpaccio[6]) und von Albrecht Dürer[7]) heranziehen. Höchstens könnte man darauf hinweisen, daß die letztgenannten Arbeiten sich vom Bolandistentext weiter entfernen, als von Ilbenstadt-Dausenau-Boppard. Dadurch wird die Voraussetzung einer entsprechenden, uns vorläufig unbekannten Textüberlieferung vielleicht ein wenig wahrscheinlicher.

(1) S. 247ff.

(2) Nach Otte, Handbuch, 1883, S. 589, bei Agaunum am Genfer See unter Maximian niedergemetzelt.

(3) P. Clemen, Die romanischen Wandmalereien der Rheinlande, Tab. 35.

(4) Hamburg, 1731, Teil I, Band IV, Tab. I.

(5) v. Hess („Hamburg", II, 30) sah das Bild 1811 noch in der Kirche. Es muß bald nachher fortgekommen sein. Die Johanniskirche wurde seit der Franzosenzeit zu Turnübungen und Schaustellungen benutzt und mußte 1829 wegen Baufälligkeit abgebrochen werden (C. F. Gaedechens, Histor. Topogr. 1880, S. 213).

(6) Venedig, Akademie, Ölgemälde. Vgl. Gustavo Ludwig-Pompeo Molmenti: Vittore Carpaccio, La vita e le opere, Milano 1906, S. 283ff.

(7) 1. Holzschnitt um 1500 (B. 117). — 2. Federzeichnung in der Albertina, um 1507. — 3. Ölgemälde, Wien, Hofmuseum, vollendet 1508 (Thausing II, 6).

Digitized by Google

III.

Die Angaben über die Bilderfolge von Frau Rombach können wesentlich kürzer gehalten werden, weil eine erschöpfende Behandlung dieses Kunstwerks bereits vorliegt. Rudolf Kautzsch hat an zwei Stellen über die Bilder von Frau Rombach geschrieben; zuerst in der Festschrift für Friedrich Schneider 1906, dann in der für August Schmarsow 1907[1]).

In Frau Rombach (Kreis Lauterbach) steht eine kleine, romanische, einschiffige Dorfkirche des 13. Jahrhunderts mit spätgotischem Chor aus der Zeit um 1500. Die Bilderfolge wurde gelegentlich einer Baurestauration 1902 von Carl Bronner-Mainz entdeckt und nachgehends von G. Richter-Fulda gedeutet. Die Triumphwand und die östlichen Teile der Langwände zeigten sich mit drei horizontalen, durch Ornamentbänder getrennten Bilderstreifen bedeckt; darunter befand sich eine Teppichmalerei. Die Technik und Erhaltung ist von Kautzsch so ausführlich beschrieben worden, daß hier von diesen Dingen abgesehen werden kann. Auch die Anordnung und Bedeutung der Bilder, wie überhaupt ihre kunstgeschichtliche Stellung soll hier nur soweit angezogen werden, wie es für einen Vergleich mit dem Zyklus von Ilbenstadt erforderlich ist.

Die Geschichte des hl. Heraklius, die Walther von Arras, Meister Otto und Jansen Enikel dichterisch behandelt haben, wird auf den Dorfkirchenwänden von Frau Rombach völlig als höfische Romandichtung, mit allen dem höfischen Epos unerläßlichen Wundern und Liebesabenteuern erzählt; auch eine kaiserliche Ehebruchsgeschichte darf dabei nicht fehlen. Und mit ganz unverkennbarer Absicht und Bewußtheit ist der Verlauf der Geschichte in eine große Anzahl von Einzelszenen zwischen wenigen Personen zerlegt worden. Die Darstellungsidee ist der von Ilbenstadt genau entgegengesetzt. Auf einer jedesmal von neuem scharf umgrenzten Flachbühne heben sich mit der Profilschärfe einer Schattenspielszene einzelne Vorgänge — fast auf allen Bildern Gespräche — ab, die die verschiedenen Stufen der Handlung kennzeichnen. 1. Szene: die Mutter des Heraklius und der Kanzler des Kaisers. 2. Szene: Vorige, der kleine Heraklius. 3. Szene: der Kaiser, der Kanzler, der kleine Heraklius. 4. Szene: Vorige (die letzten beiden zu Pferde). 5. Szene: Vorige (Heraklius präsentiert den wunderkräftigen Kiesel). Und so geht es weiter. Immer befinden sich die genannten Personen in lebhaftem Gespräch, das durch eine erhobene, ausgestreckte, ganz in die Bildfläche gedrehte Hand mit aufgerichtetem Daumen ausgedrückt wird. Ein einziges Mal kommt eine Monologszene vor: Heraklius allein — dort, wo er mit dem Mühlstein am Halse, durch den Wunderkiesel in seiner Tasche vorm Ertrinken bewahrt, auf dem Grunde des Tiber liegt. Am Schlusse der Bilderreihe treten auch mehrfigurige Szenen auf; die Heeresmacht und Begleitung des Heraklius wird vorgeführt, aber lediglich als stummer, unbeteiligter Chor. Von einer Mithandlung der Nebenfiguren, wie bei der Gerichtsszene von Ilbenstadt, ist ebensowenig die Rede, wie von einer dekorativen Verwertung der Gruppen, wie wir sie zum Vergleich in Hirschhorn kennen lernen werden. Träger der Handlung und des Künstlerinteresses sind allein die Hauptpersonen: Heraklius und der Perserkönig; dieser zuerst auf dem übersternten Himmelsthrone sitzend, dann kniend, wie er enthauptet wird; zuletzt Heraklius mit dem Kreuz allein.

Diese Gesprächsszenen sind nun nichts weniger als monumental aufgefaßt, wozu an sich ja noch die Möglichkeit gegeben wäre. Vielmehr haben wir hier, in grö-

(1) 1. Studien aus Kunst und Geschichte, Friedrich Schneider zum 70. Geburtstage gewidmet von seinen Freunden und Verehrern, Freiburg i. B. 1906, S. 509 ff. — 2. Kunstwissenschaftliche Beiträge, August Schmarsow gewidmet zum 50. Semester seiner akademischen Lehrtätigkeit, Leipzig 1907, S. 73 ff.

Digitized by Google

ßerem Maßstabe, genau die Darstellungsweise, die uns aus zahlreichen Bildhandschriften geläufig ist. Naturgemäß hat daher Rudolf Kautzsch zur genauen Festlegung der Entstehungszeit zwei illustrierte Handschriften des 14. Jahrhunderts herangezogen: eine Sankt Galler Handschrift (Sg) mit der „Weltchronik" des Rudolf von Ems und dem „Karl der Große" des Strickers sowie den Kasseler „Willehalm" Wolframs von Eschenbach (Ks) mit den Zusätzen von Ulrich von Türlin und Ulrich von Türheim. Sg datierte Kautzsch durch Vergleich mit der nach Oechelhäuser bestimmten Manessehandschrift und mit dem Balduineum auf „um 1300". In Ks erkannte er eine jüngere Arbeit. Es handelt sich für mich hier nicht um eine Auseinandersetzung mit den Kautzschen Ausführungen, weil ich den Versuch machen will, die Datierung des Bilderzyklus von Frau Rombach mit anderen Mitteln zu erreichen. Kautzsch findet durch den Handschriftenvergleich für Frau Rombach als Datum strenggenommen nur ein „non ante". Gäbe er ein „non post", so müßte ich hier auf seine Darlegung eingehen[1]). Wichtig ist für den vorliegenden Zusammenhang nur die wohl zweifelsfreie Feststellung, daß sich in Frau Rombach eine Richtung bemerkbar macht, deren Aufkommen schon vorher in Miniaturen nachweisbar ist, und ferner, daß der Meister von Frau Rombach in der Frühzeit, nicht am Ende einer neuen Kunstauffassung steht, deren ganze Wesensfülle auf seine Wände zu bannen er entfernt noch nicht imstande ist, die er aber doch schon gespürt, vielleicht sogar beobachtet hat.

Den Vergleichpunkt zwischen den Handschriften und unserer Wandbilderfolge gibt die schon gekennzeichnete Art, über einen Vorgang zu berichten: das Bestreben, das ganze Geschehnis in die Personen, allenfalls in irgend ein mit besonderer Beachtung — sozusagen als Persönlichkeit — behandeltes Requisit zu verlegen. Die Bildhandlung spielt sich in einer Vorderfläche von links nach rechts ab, gewissermaßen in lauter Profilen. Keine Situation, keine Umwelt, von Raum nur eine schüchterne Andeutung. Aber Frau Rombach zeigt gegenüber Sg schon wesentliche Fortschritte genau auf der Linie, auf der Ks gegen Sg — und gegen Frau Rombach — weiterentwickelt ist: auf dem Wege zur malerischen Erschließung des Raumes, zur Gewinnung der Gesamtwelt als Bildgegenstand. Vor allem bringt Ks, aber auch schon Frau Rombach, die Figuren wirklich malermäßig, richtiger: „zeichnermäßig" auf die Fläche, während man in Sg noch das isoliert Statuarische der Figur, das plastische Gefühl der Gotik für die gedrehte, geschwungene, selbstwillig bewegte Einzelgestalt herausfühlt. Wohl sicher hat Kautzsch recht, wenn er Frau Rombach in die Mitte bringt zwischen Sg und Ks — stilistisch! Für die Zeitstellung kann dies Stilverhältnis zunächst noch nichts bedeuten. Auf keinem Gebiete der Kunstgeschichte läßt sich eine bestimmte Stilphase mit einer bestimmten Zeitstufe ohne weiteres identifizieren. Stil und Chronologie sind zwei Dinge, die nur durch viele Mittelglieder in Verbindung stehen und niemals ersatzweise vertauscht werden dürfen. Ein Datum ist unbedingt eindeutig; es ist durch sich selbst definiert. Aber eine Stilphase läßt sich niemals eindeutig und ausschließend definieren

(1) Die ausführliche Untersuchung der Tracht in Frau Rombach schließt: „Für die vorgeschrittene Zeit des 14. Jahrhunderts, die 30er oder 40er Jahre, sprechen also nur die erwähnte moderne Rockform, die Kürze der Röcke, die Mantelkragen; alles andere weist eher auf den Anfang des 14. Jahrhunderts hin. Aber jene Neuerungen genügen, den oben begründeten Ansatz — 1330—1340 — zu bestätigen", sicher in Ansehung der ersten Zahl; denn das Vorhandensein eines jungen ikonographischen Momentes gibt immer einen terminus post quem, das Vorhandensein älterer niemals einen solchen ad quem, am wenigsten in der Wandmalerei, die regelmäßig den anderen Künsten erst spät nachfolgt.

Digitized by Google

(von finis, Grenze). Sie mit einem Jahrzehnt oder auch nur mit einem Vierteljahrhundert gleichzusetzen und mit dieser Gleichung ein für allemal zu operieren, ist daher ein haltloses Verfahren. Man kann wohl sagen, daß in einem gewissen Zeitabschnitt eine gewisse Stilmode vorherrschend war; aber man kann nicht ein entsprechendes, sonst isoliertes Kunstwerk allein auf Grund der Zugehörigkeit zu dieser Mode diesem Zeitabschnitt zuweisen. Als wenn nicht in jedem einzelnen Falle hundert andere Möglichkeiten noch offen blieben! Diese Erwägung ist von Wichtigkeit nicht sowohl für den einzelnen Fall, in dem jemand die stilistische Einordnung eines Werkes in eine bekannte Folge vorgenommen hat — mag man hier immerhin in Form einer vorläufigen Annahme ein Datum aussprechen. Sobald dies Ergebnis in anderen Untersuchungen weiter verarbeitet werden soll, muß sofort wieder allein die Stilstufe als gegeben hervortreten und das „Datum" gänzlich außer acht bleiben. Erst die Beziehung auf die Persönlichkeit des Meisters und seine Künstlergeschichte kann unter Umständen — wo feste, rein geschichtliche Belege fehlen — die stilistische Zeitgebung festigen.

IV.

Das erste, weit überwiegende Kunstinteresse des Meisters von Frau Rombach richtete sich auf die möglichst klare, sachlich fesselnde Veranschaulichung von Gesprächsszenen — das des Meisters von Ilbenstadt ging auf ganz andere Dinge. Wieder etwas anderes lag dem Meister des Passionszyklus in der Burgkapelle von Hirschhorn am Herzen, dessen Arbeit ich hier kurz berühren will, nicht nur, weil sie zeitlich denen von Ilbenstadt und Frau Rombach nahesteht. Auch der Meister von Hirschhorn zeigt wie der von Frau Rombach eine Annäherung an die Kunst der Miniaturen, wenn auch in ganz anderem Sinne. Aus der Nebeneinanderbetrachtung von Hirschhorn und Frau Rombach scheint mir die selbständige Eigenart von Ilbenstadt besonders deutlich hervorzugehen.

Die Passionsmalereien in der Burgkapelle zu Hirschhorn sind gelegentlich der Umbautätigkeit des Ritters Engelhard II. 1346—1350 entstanden[1]). In zwei horizontalen, leistengerahmten Streifen mit unregelmäßiger Vertikalteilung — Länge gesamt fast 6,00 m, Höhe fast 2,00 m — ist das Leiden Christi in elf Bildern er-

(1) Die früher von einigen geäußerten Zweifel, ob der fragliche Raum des ehemaligen Torgebäudes wirklich die von Engelhard und seiner Gattin gestiftete Kapelle vorstellt (vgl. Archiv für hessische Geschichte und Altertumskunde X, 1867, 110, Ritsert: „keine Spur mehr zu finden"; — R. Klump, Hauptmomente aus der Geschichte von Stadt und Schloß Hirschhorn usw. 1882, 20: „oder ob solches ein Frauengemach war, ist bis jetzt noch nicht festgestellt"; — F. R. Kissinger, Aus Hirschhorns Geschichte, 1900, 11: „weitere Spuren, die mit Sicherheit hier den Platz der Kapelle aufweisen könnten, sind bis jetzt noch nicht aufgefunden"; — Diehl, W., Bilder aus Geschichte und Sage von Schloß und Stadt Hirschhorn, 1900, 9: „identifizieren die Anderen ihn mit einem Gemach der Schloßherrin, welcher Ansicht das Vorhandensein der religiösen Malereien keineswegs widerspricht"), sind wohl allgemein fallen gelassen. An sich beweist das Vorkommen religiöser Malereien für den Zweck des Raumes allerdings nichts. Aber die Übereinstimmung der Malereistoffe mit den Weihetiteln der Altäre ist doch am natürlichsten durch die Annahme der Kapelle in diesem Raume erklärt. So auch Bodo Ebhardt, Deutsche Burgen, S. 316ff. — Stiftung durch Engelhard II. 1345; Bestätigung durch Bischof Salman von Worms 1346; Weihe 1350. — Urkunden: Würdtwein, Subs. Dipl. VI, 212, 225. Dahl, Urkundenbuch, 138f. B. Ebhardt vermutet sogar das Vorhandensein einer älteren Kapelle in diesem Raume. Nach der Haltung der geschichtlichen Berichte ist diese Annahme unwahrscheinlich. Die Passionsmalereien sind sicher nicht älter als die Engelhardsche Stiftung. Stilistisch wird man sie nicht jünger sein lassen wollen. Die Annahme, die Bautätigkeit Engelhards habe auch die Malereien veranlaßt, ist daher völlig berechtigt. Datum: „um 1350", engverstanden.

Digitized by Google

zählt, deren Folge unten rechts beginnt, nach links vorschreitet, um in der oberen Reihe, umbiegend, sich von links nach rechts abzuwickeln. Die einzelnen Bilder veranschaulichen:

1. den Einzug in Jerusalem und Zachäus auf dem Maulbeerbaum,
2. Fußwaschung und Abendmahl,
3. Gebet am Ölberg,
4. Judaskuß und Malchusszene,
5. (Verhör?)
6. (Dornenkrönung?)
7. Kreuztragung,
8. Kreuzigung,
9. Grablegung,
10. Auferstehung,
11. (Himmelfahrt?).

Die beiden Enden der Bilderreihe sind zerstört. Die Mittelfelder in der Zeichnung sehr gut erhalten. Die heutige Farbe, ganz auf Taubengrau und Schwarz zurückgegangen, mit sehr diskreten Buntresten, wirkt überraschend schön.

Die beiden schönsten Bilder der ganzen Folge sind die Kreuzigung und die Grablegung. Sie sind zugleich für die Art des Meisters sehr kennzeichnend.

Auch hier sind die einzelnen Bildfelder durch glatte, dunkle Leisten voneinander geschieden. Die großen leeren Rechtecke, die von oben in die Bildflächen hineinschneiden, geben den Querschnitt der Deckbalken, die hier die Wand treffen.

In der für die Kreuzigung vorgesehenen Fläche sind diese Balkenschnitte in den beiden oberen Ecken; die Komposition der Kreuzigung war dadurch in der Hauptsache gegeben. In der Mitte hängt der Leib des Erlösers, nach rechts zusammengesunken, am Kreuze tief herab, mit starker Ausbiegung der linken Hüfte und nachdrücklichem Kniewinkel. Er neigt sein Haupt zu der schmerzerfüllten Frau neben dem Kreuze, die eben, umsinkend, von einer hinter ihr stehenden Person gestützt wird. Eine andere Figur, in langer Tunika und dunklem Obergewand, nimbiert, bartlos, wohl Johannes, steht aufblickend auf der anderen Seite des Kreuzes; die beiden Schächer, jeder der Bildmitte zugewandt, fassen die Fläche zu beiden Seiten ein. Die drei Kreuze selbst stehen nicht nur der Bildfläche parallel, sondern geradezu in der Bildfläche: Es hat zwar zunächst den Anschein, als ständen Maria und Johannes auf der Rahmenleiste, die Kreuze weiter hinten. Bei näherem Zusehen erkennt man aber, daß die Kreuze in kleinen Erdhügeln stecken, und diese stehen ebenfalls auf der Rahmenleiste. Die ganze Gruppe ist also in eine Vorderebene projiziert. Ein Vergleich mit der Grablegungsdarstellung, wo die beiden Vorderfiguren und der Sargkasten hinter ihnen in tatsächlich unvorstellbarer Weise zusammen auf der Rahmenleiste ruhen, schärft das Verständnis für die Einflächigkeit der Darstellung. — Der gute Schächer, ruhig über seinem Kreuzbalken hängend, mit Aufblick zum Erlöser, entläßt seinen Geist durch den Mund in die Arme eines Engels. Der böse Schächer, in wilder, unanständiger Verkrümmung am Kreuze tobend, gibt qualvoll den Geist auf. Das schwarze Etwas an seinem Munde ist ohne Zweifel als die vom Teufel hervorgezerrte Seele aufzufassen. — Die Hauptmomente der Komposition waren, wie gesagt, selbstverständlich. Im einzelnen aber bedeutet die Geschicklichkeit, mit der ein völlig lückenloses Gleichgewicht herausgearbeitet und die gegebene Fläche durch fünf Vertikalen aufgeteilt wurde, die ästhetische Leistung.

Digitized by Google

Auf den künstlerischen Nährboden, aus dem heraus dies Werk entstanden ist, hat bereits Georg Graf Vitzthum hingewiesen[1]). Es ist die Handschriftenillustration. Vitzthum findet starke Verwandtschaft der Hirschhorner Wandbilder mit Pariser Miniaturen. „Abendmahl und Grablegung scheinen ganz aus einer Pariser Hs. übernommen zu sein, daneben nur einzelne Typen, wie die Maria bei der Kreuztragung und auf dem Kreuzigungsbilde." Ein von Vitzthum selbst abgebildetes Blatt aus dem Queen Mary's Psalter (London, Brit. Mus. Royal 2 B VII, fol 256 v) zeigt einen Gekreuzigten, der mit dem in Hirschhorn bis ins kleinste übereinstimmt. Die Bruchlinie des am Kreuze hängenden Körpers, der Winkel der Kopfneigung, die Kurve der Arme, die ungewöhnliche Haltung der nach den Seiten geöffneten Hände, die starke Markierung der Armschwellung unterhalb des Ellbogens, die Anordnung des Lendentuches mit dem hinten herabhängenden Zipfel, die fallenden Arme der umsinkenden Frau, das alles zwingt zu der Annahme einer gemeinsamen Vorlage, wenn man nicht glauben will, der Meister von Hirschhorn habe auf seinen Reisen den Queen Mary's Psalter in Händen gehabt und teilweise abgezeichnet. Die gemeinsame Vorlage würde nach Vitzthum aus Frankreich stammen.

Aber das Hirschhorner Kreuzigungsbild veranlaßt eine etwas weitere Umschau. Es kann niemandem entgehen, daß wir hier jenen Darstellungstypus vor uns haben, auf den schon Joseph Gramm[2]) nachdrücklich aufmerksam machte. Unter den Wandmalereien des Bodenseegebietes, die Gramm behandelte, sind es namentlich drei Arbeiten, die hier in Betracht kommen: die Kreuzigung in der oberen Münstersakristei zu Konstanz, inschriftlich und sicher auf 1348 datiert —, die nur in zwei mangelhaften Nachbildungen erhaltene Kreuzigung aus dem Konstanzer Dominikanerkloster, dem jetzigen Inselhotel — und ein interessantes, erst jüngst aufgedecktes Werk gleichen Gegenstandes in der St. Leonhardskapelle zu Landschlacht, das Gramm und Wingenroth[3]) noch nicht kannten[4]). Auf alle drei Bilder paßt bis in kleinste Einzelheiten die Beschreibung, die Gramm von dem Kruzifixus der Münstersakristei gibt: „Vergleichen wir unsere Kreuzigungsdarstellung mit anderen gleichzeitigen der Wand-, Tafel-, Miniatur- und Glasmalerei, so zeigt unser Konstanzer Bild den meisten dieser Erzeugnisse gegenüber einen besonderen Typ, als dessen charakteristische Merkmale wesentlich folgende hervorzuheben sind: In erster Linie die ganz ungewöhnliche, gewaltsam verdrehte Fußstellung des Erlösers, die wir oben näher bezeichneten, ferner die Anordnung des Lendentuches mit den herabhängenden Zipfeln über den emporgezogenen Knien; außerdem die tiefe Neigung des Hauptes Christi, die starke Betonung des Hinterkopfes und die Behandlung des Haupthaars, das die Stirn in glatten Strähnen umrahmt, vom Ohr ab jedoch in kräftigen Wellenlinien auf den Nacken herabfließt. Endlich die geschweifte Armhaltung und die Stellung der beiden trauernden Figuren, besonders des Johannes." Den gleichen Bildtypus fand Gramm an zwölf anderen oberrheinischen Kunstwerken[5]), und er schloß richtig, daß hier eine Bildfamilie gemeinsamer Abstammung zu erkennen ist. Die Übereinstimmung all dieser Kruzifixe ist so groß, daß man

(1) G. Graf Vitzthum, Die Pariser Miniaturmalerei, 1907, S. 219, Anm.
(2) Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 59.
(3) Zeitschrift für Geschichte des Oberrheins, N. F. XX, 1905.
(4) Aufsatz von Wielandt und Beyerle in: Schau ins Land, 1911, S. 83ff.
(5) a. a. O., S. 23f.:
1. Freiburg, Münster, Fenster im nördlichen Seitenschiff,
2. Freiburg, Münster, anderes Fenster im nördlichen Seitenschiff (Gnadenstuhl),
3. Freiburg, Münster, Medaillons einer ornamentalen Fensterumrahmung,

Digitized by Google

sie nicht mehr durch den allgemeinen „Zeitstil" erklären kann, sondern eine ganz bestimmte Verbindung annehmen muß. Welcher Art diese Verbindung sei, läßt sich heute noch nicht sicher feststellen. Es kommen mehrere Überlieferungsmöglichkeiten in Frage. Gramm nimmt geradezu ein „Konstanzer Zentrum" an. Das hat Wingenroth bereits wieder in Zweifel gezogen. In der Tat könnte ein „Konstanzer Archityp" das außerordentlich häufige Vorkommen unserer Kruzifixform nicht erklären. Denn die Grammsche Reihe läßt sich ohne besondere Mühe ganz erheblich vermehren.

Das Bild in Landschlacht habe ich schon erwähnt. Die Ähnlichkeit mit dem Kruzifixus des Inselhotelbildes, das den Grammschen Typus vertritt, ist auch Wielandt und Beyerle aufgefallen. Sie führen als weiteres Typenbeispiel die entsprechende Darstellung auf dem Reichenauer Markusschrein an[1]). Dieser Markusschrein zeigt gleichzeitig eine Kreuzabnahme, die der von Landschlacht gleicht, aber auch einer älteren Emailarbeit des Hildesheimer Domschatzes genau entspricht. Aber bleiben wir zunächst bei den Hirschhorner Bildern.

Der Kruzifixus von Hirschhorn ist der, den Gramm am Bodensee gefunden hat: der doppelte Körperwinkel an Bauch und Knie; das Segment der am Kreuzbalken hängenden Arme; das tief herabgelegte Haupt; die nach den Seiten (nicht nach vorn!) geöffneten Hände; das gesichtrahmende Haupthaar; die Betonung des Ellbogengelenkes; die tütenförmige Anordnung des Lendentuches, dessen Zipfel in ganz bestimmter Weise herabhängen; die ineinander verknoteten Füße; die umsinkende und aufgefangene Maria — es ist alles ganz genau das „Konstanzer" Schema, nicht wortgetreu, sondern strich- und winkelgetreu. Die Übereinstimmungen sind nicht ikonographisch, sondern künstlerisch. Sie nähern sich so sehr der Identität, daß der „Zeitstil" zu ihrer Erklärung bei weitem nicht ausreicht. Der Hirschhorner Kruzifixus gehört also zur Grammschen Bildfamilie. Damit aber auch der schon als identisch erkannte Kruzifixus des Queen Mary-Psalters und das von Vitzthum vorausgesetzte französische Vorbild vom Anfange des Jahrhunderts!

Doch wenn der Blick für diesen Typus einmal geschärft ist, so entdeckt man ihn — neben vielen gleichzeitigen, aber andersartigen[2]) — fast überall im Kunstvorrat der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Ich stelle eine in Auswahl und Begrenzung zufällige Liste solcher Kunstwerke auf, deren Formalzusammenhang mit Konstanz und Hirschhorn ebenso augenfällig ist, wie der unter den von Gramm aufgezählten Beispielen.

Um zunächst in der Nähe von Hirschhorn zu bleiben: die Kreuzigung auf der Burg Zwingenberg a. N., die ich nicht kenne, ist nach der Beschreibung, die Leutz[3])

4. Freiburg, Münster, Fenster des südlichen Seitenschiffes,
5. Freiburg, Münster, anderes Fenster des südlichen Seitenschiffes,
6. Darmstädter Hs. des Lignum Vitae von Bonaventura,
7. Glasfenster im Chor der Kirche von Oberkirch-Frauenfeld (Thurgau),
8. Feldbach bei Steckborn, Zisterzienserinnenkloster, Epitaph des Ulrich Goldast, 1317 (!).
9. Oberstammheim, Galluskirche,
10. Kölner Diptychon, in Berlin (nach 1360),
11. Freiburg, Münster, Wandmalerei in der ehemaligen St. Peter- und Paulskapelle (gegen 1400),
12. Konstanz, Inselhotel, Anfang des 15. Jahrhunderts (Gramm kennt nur die Zeppelinschen Pausen).

(1) Kraus, Kunstdenkmäler I, 352.

(2) Vgl. Gramm, a. a. O., S. 28, Anm. 48, ferner Anm. 50, 51, 52 und 54.

(3) Ludwig Leutz, Die gotischen Wandgemälde in der Burgkapelle zu Zwingenberg a. N., Karlsruhe 1886, S. 8 ff.

Digitized by Google

davon gibt, sicher von unserem Typus, den wir lediglich der Bequemlichkeit halber einmal den „Hirschhorner" nennen wollen. Wir kennen dies Schema in zwei Fassungen: als Dreifigurenbild und als vollständiges Golgatha. Das Zwingenberger Bild ist vollfigurig. — Zahlreich sind die Beispiele am Rhein. Da wäre zunächst ein merkwürdiges Wandbild im Wormser Dom zu nennen, das eine in der Felsgrotte büßende Magdalena vorstellt. Die Heilige kniet vor einem mit einem Retabel versehenen Betpult, und dies Retabel zeigt eine dreifigurige Kreuzigung; der Heiland selbst ist „Hirschhorner Schema". — Die Liebfrauenkirche in Andernach ist mit Wandmalereien ausgestattet, die aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts stammen. Ein nördliches Emporenfenster hat im Bogenfeld jedoch eine vollfigurige Kreuzigung, die im 14. Jahrhundert hinzugefügt wurde. Am Kruzifixus ist die Art des Hängens, das Segment der Arme, die Kopflage, der Rumpfwinkel, die Beinhaltung, das Lendentuch genau „Hirschhorn"[1]). — Eine Übersetzung des gleichen Typus in eine etwas matte, gezierte Süßlichkeit gibt der Kruzifixus mit Maria, Johannes und Weihrauchengeln in St. Kunibert in Köln[2]). — Sehr enge Abhängigkeit vom gleichen Muster verraten: eine Kölner Kreuzigung, Triptychonmitte, aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, jetzt im Kölner Museum[3]). — und: Kreuzigungstafel auf Rankengoldgrund, Kölner Maler von der Mitte des 14. Jahrhunderts[4]). — Die ganz unzulängliche Abbildung bei Aus'm Weerth läßt immerhin erkennen, daß auch der Kruzifixus, der in den Wandmalereien der ehemaligen, jetzt abgebrochenen Kirche in Bergheim an der Sieg vorkam, zur „Hirschhorner" Musterfamilie gehörte[5]). — Im Limburger Domschatz befindet sich ein Kelch, der an seinem Fuße fünf Medaillons von je 35 cm Durchmesser aufweist. Eins dieser Medaillons zeigt die „Hirschhorner" Kreuzigung, dreifigurig. Der Kelch wird doch wohl nicht, wie Luthmer meint[6]), im 13., sondern erst im 14. Jahrhundert entstanden sein. — In ziemlich roher, aber ganz unverkennbarer Andeutung kommt dasselbe Schema im Limburger Domschatz noch einmal zutage: auf einem silbervergoldeten Evangeliardeckel vom Anfange des 14. Jahrhunderts. „Das Evangelienbuch (Text sec. Mattheum) enthält in dem mit einem kleinen Zinnenkranz bekrönten Mittelfeld auf rautenförmig verziertem Grunde unter einer vertieften, im stumpfen Spitzbogen geschlossenen Nische, über die ein dreiteiliger Baldachin aus Wimpergen und Fialen gelegt ist, den Kruzifixus mit Maria und Johannes"[7]). Hinzuweisen ist auf die Behandlung von Bauch und Nabel, auf den Kniewinkel, die Lendentuchzipfel zu beiden Seiten, die starke Betonung des Ellbogens und vor allem auf das bei all diesen Arbeiten so außerordentlich charakteristische Segment der Arme. — Aber das Vorkommen unseres Schemas beschränkt sich keineswegs auf das Rheingebiet. Als geographisch entferntere Beispiele aus vielen nur die folgenden: In Soest finden wir den „Hirschhorner" Kruzifixus als Wandbild unter dem sogenannten „Heiliggrabfenster" der Höhnekirche wieder[8]). — In Ascheberg, Kreis Ludingshausen (Westfalen), befand

(1) Clemen, Die romanischen Wandmalereien der Rheinlande, Tab. 47. Schon die freie Kopie (von Jos. Fischer) genügt, um den Zusammenhang fühlbar zu machen.
(2) Ebenda, Tab. 63 und Organ für christliche Kunst, 1852 (Nr. 11). — Ähnlich: Köln, in St. Andreas; vergl. Bonner Jahrbuch, Heft 117, 1908.
(3) Scheibler-Aldenhoven, Tab. 5.
(4) Ebenda, Tab. 7 (London, Sir Charles Robinson).
(5) E. aus'm Weerth, Wandmalereien des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden, Leipzig 1880, Tab. 39 und S. 17. — Die Kopien der alten Bildwerke befinden sich im Provinzialmuseum zu Bonn.
(6) F. Luthmer, Bau- und Kunstdenkmäler des Lahngebiets, Frankfurt 1907, S. 109 und Fig. 88.
(7) Ebenda, S. 109, Fig. 89.
(8) Carl Josephson, Die Kirche Mariä zur Höhe in Soest i. W., Soest 1905, S. 21. — Photographiert

Digitized by Google

sich zur Zeit der Inventarisation im Privatbesitz ein silbergetriebener Buchdeckel, 23 × 15 cm, der ein ganz hervorragendes Beispiel des „Hirschhorner" Kruzifixtypus, dreifigurig, zeigte: die Armkurve, die Kopfhaltung, die gebrochene Linie des Körpers, die wirr verknoteten Beine, die nach außen offenen Hände, die Lendentuchzipfel links und rechts: alles verrät schlagend die Abhängigkeit vom Konstanz-Hirschhorner Muster[1]). Dabei ist die Anatomiebehandlung ausgezeichnet: vorzüglich sind die Schlüsselbeine und die Schulterkugeln des Oberarms, ebenso die Waden gegeben. Alles ist so sehr „verstanden", daß man annehmen muß, diese Arbeit sei ganz in der Nähe des „Architypus" entstanden, wenn man einen solchen voraussetzen will. — In der Hamburger Kunsthalle hängt ein kleines Triptychon, Öl- oder Harzfarbe auf Holz, Gesamtmaße 50,5 × 72,5 cm, das wohl mit Recht einem westfälischen Meister zugeschrieben wird und der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts angehört. Die Flügel zeigen: linkerhand Verkündigung und Geburt übereinander, rechterhand Auferstehung und Weltgericht übereinander. Die Mitte nimmt eine große Kreuzigung ein. Unter dem Kreuze stehen: Johannes mit der umsinkenden Maria und eine Nonne mit Buch und Monstranz (hl. Klara?), auf der anderen Seite Longinus mit dem „Wappen Roms" auf dem Schilde, ferner ein stigmatisierter Mönch (hl. Franziskus?) und Paulus mit Buch und Schwert. Eine kleine Nonne, im gleichen Ordensgewande wie die erstgenannte, umklammert kniend den Fuß des Kreuzes, dessen obere Hälfte aus Wolken hervorschwebende Engel, blutauffangend, weihrauchschwingend und klagend umgeben. Stilistisch und künstlerisch interessiert in diesem Zusammenhange nur der Kruzifixus selbst. Die Haltung und Bildung der Arme, der Hände und des Kopfes, auch das Lendentuch verweisen die Kreuzigung in die „Hirschhorner" Gruppe. Der Körper ist aber sehr gestreckt; das Ganze hat etwas Geziertes, ja Süßliches; das alte Motiv — Armsegment mit Kopfneigung — ist nicht mehr Empfindung, sondern nur noch Manier. Das Bild ist in dieser Beziehung mit dem schon genannten in St. Kunibert zu Köln, das wohl sicher ebenfalls in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts zu setzen ist, eng verwandt. — Der „Fronleichnamsaltar" in der Kirche zu Doberan, den Lisch[2]) wohl richtig „um 1350" datierte, zeigt auf dem Goldgrund der Mitteltafel mit aller erwünschten Genauigkeit den „Hirschhorner" Gekreuzigten, umgeben von sieben allegorischen weiblichen Gestalten[3]).

Ich wiederhole: es handelt sich bei all diesen Beispielen um mustermäßige Nachbildungen, nicht um stilistische Ähnlichkeiten allgemeiner Art. Um zu zeigen, wie neben dieser „artistischen" Entsprechung eine lediglich ikonographische aussieht, nur zwei Beispiele: der Triumphkruzifixus in der katholischen Kirche in Letmathe[4]) ist unserem Schema außerordentlich ähnlich — so ähnlich, wie Werke gleichen Gegenstandes auf gleicher Stilstufe eben zu sein pflegen. Aber die mustertreue Verwandtschaft, die die bisher genannten Arbeiten aufwiesen, fehlt hier. Und ebenso ist die siebenfigurige Kreuzigung auf dem Elfenbeindiptychon Nr. 46/47 des Darmstädter Landesmuseums ikonographisch mit unserem Schema verwandt; artistisch hat es mit ihm nichts zu tun. Das wird besonders deutlich, wenn man seine modellgetreue Nachbildung auf dem Elfenbeindiptychon Nr. 41/766 des gleichen

von Stoedtner 98/412. — Die Auffrischung des Bildes hat seinen dokumentarischen Wert allerdings erheblich beeinträchtigt.

(1) Ludorff, Inventar, Kreis Ludingshausen, Tab. 2.

(2) Lisch, Mecklenburgisches Jahrbuch IX, 425.

(3) Schlie, Inventar IV, Abb. b. S. 607.

(4) Ludorff, Inventar, Kreis Iserlohn, Tab. 25.

Digitized by Google

Museums, „französisch, 14. Jahrhundert", rechte Hälfte, beobachtet (dreifigurig). — Etwas entfernter steht: ebenda, Nr. 42/732, Elfenbeintafel mit siebenfiguriger Kreuzigung, „14. Jahrhundert". — Als Versuch, das „Hirschhorner" Schema aus der Erinnerung, ohne Mustervorlage, nachzubilden, gibt sich die siebenfigurige Kreuzigung eines Elfenbeintäfelchens zu erkennen, das ebenfalls im Darmstädter Landesmuseum aufbewahrt wird: „deutsch, 14. Jahrhundert", ohne Nummer. — Die Elfenbeinwiederholungen unseres Schemas scheinen besonders häufig zu sein. So erwähnt Bergner[1]) ein Elfenbeinaltärchen in Kauern[2]), ein Diptychon, „dessen französische Herkunft nicht zweifelhaft ist", das in dreifiguriger Darstellung unverkennbar den „Hirschhorner" Kruzifixus zeigt: allgemeine Haltung (Kopf, Rumpf, Arme, Beine), Betonung des Deltamuskels, dünner Oberarm, sehr starker Ellbogen, Tuchzipfel links und rechts. — Drei weitere Elfenbeinbeispiele liefert das Kunstgewerbemuseum in Frankfurt am Main: Diptychon aus der Sammlung Wilhelm Metzler, „französisch, 14. Jahrhundert" (2,9 × 13 cm). Die vier Bildfelder enthalten, durch zierliche Säulchen mit krabbenbesetzten Rundbogen getrennt

1. 2. 5. 6.
3. 4. 7. 8.

1. Kreuzigung, „Hirschhorner" Schema, dreifigurig,
2. Auferstehung,
3. Verkündigung,
4. Eine hervorragend schöne „Heimsuchung",
5. Himmelfahrt,
6. Marienkrönung,
7. Geburt,
8. Verkündigung an die Hirten.

Ferner: Rechte Hälfte eines Diptychons, ebenfalls aus der Sammlung Wilhelm Metzler, „Italien, 14. Jahrhundert", 6 × 11,5 cm, vier Darstellungen unter spitzen Dreipässen:

1. 2.
3. 4.

1. Kreuzigung,
2. Grablegung,
3. Christus im Limbus,
4. Auferstehung.

Die vielfigurige Kreuzigung gehört unverkennbar zu unserer Bildfamilie. — Zuletzt: zwei offenbar zusammengehörige Täfelchen; jedes ist durch ein schlankes Säulchen mit beiderseits zwei Dreipässen halbiert. „Italien, 14. Jahrhundert", etwa 7 × 7 cm. Das eine Täfelchen zeigt linkerhand den „Hirschhorner" Kruzifixus, rechterhand eine Madonna mit dem Kinde und zwei assistierenden Engeln. — Auch im Rheinland und in Westfalen sind zugehörige Elfenbeindarstellungen vorhanden. Ich nenne nur: Schloß Stammheim, Diptychon des 14. Jahrhunderts; jede Tafel, 7,5 × 17 cm, in zwei unterspitzen Arkaden; auf der einen Tafel untereinander: Geburt und „Hirschhorner" vielfigurige Kreuzigung, auf der anderen Marienkrönung und Anbetung der Könige. Das Stück ist den Frankfurtern sehr ähnlich, aber derber gearbeitet[3]). — Im Privatbesitz in Liesborn, Kreis Beckum, sah Ludorff[4]) ein Dip-

(1) Bergner, Kirchliche Kunstaltertümer, S. 270, Fig. 215.
(2) Sachsen-Altenburg? Schlesien?
(3) Clemen, Inventar, Mülheim a. Rh., S. 142, Abb. 82.
(4) Inventar, Kreis Beckum, Tab. 43.

Digitized by Google

tychon von 2,5 × 9 cm, das eine stehende Madonna und eine dreifigurige „Hirschhorner" Kreuzigung zeigte. — Im Haus Offer genannt Ruhr[1]) ein Diptychon, das — den Darmstädtern sehr ähnlich — eine nährende Maria und eine siebenfigurige Kreuzigung enthält. Der Kruzifixus erinnert nur entfernt an das „Hirschhorner" Schema, beruht aber unzweifelhaft auf der gleichen Vorlage.

Die Reihe solcher Bildbeispiele ließe sich nach Belieben vermehren; diese Aufzählung mag für den vorliegenden Zweck genügen.

Zur Erklärung der immerhin nicht uninteressanten kunstgeschichtlichen Erscheinung könnten, soviel ich sehe, drei verschiedene Voraussetzungen versucht werden. Die erste: die Annahme unmittelbarer Abhängigkeit oder eines Schulzusammenhanges, scheidet in Anbetracht der weiten Verbreitung des Schemas aus, namentlich mit Rücksicht auf die technologische Mannigfaltigkeit des Vorkommens. Aber auch die zweite Erklärungsmöglichkeit, die Voraussetzung eines seiner Zeit besonders berühmten, uns heute unbekannten „Architypus" läßt sich aus den gleichen Gründen nicht mehr aufrecht erhalten. Bliebe die Voraussetzung mechanisch vervielfältigter Musterblätter, über die wir freilich auch nichts wissen. Doch wird man diese Möglichkeit näher ins Auge fassen müssen, wenn man den vielfach noch rätselhaften Kunstbetrieb des Mittelalters aufklären will. Émile Mâle spricht einmal davon[2]), daß ein Malerbuch existiert haben müsse, das die Regeln der Komposition überlieferte. Er führt dazu Bonaventuras Schilderung der Kreuzabnahme auf den Glasfenstern von Bourges und Chartres an. Aber die Voraussetzung einer rein literarischen Überlieferung genügt wohl, die allgemeine Komposition und den Gedankeninhalt festzulegen — niemals, um die erstaunliche Formenübereinstimmung, wie wir sie an den Kruzifixen beobachteten, hervorzurufen. Außerdem: bei dem von Mâle angeführten Beispiel liegt der umgekehrte Fall vor: „l'art a réagi sur la littérature; les artistes ont créé la légende". Und so gesteht er selbst: „La tradition écrite, on le voit, n'explique pas tout dans l'art du moyen âge"; denn „de semblables analogies ne peuvent s'expliquer que par des modèles, ou si l'on veut des poncifs, répandus dans tous les ateliers".

Kehren wir nunmehr zu der Hirschhorner Passionsfolge zurück. Es handelt sich für uns darum, die Miniatur als stilistische Heimat der Hirschhorner Kunst nachzuweisen. Der Queen Mary's Psalter schien dazu sehr geeignet. Aber die Beispiele aus anderen Techniken zwangen in dieser Beziehung zur Vorsicht. Dennoch kann kaum ein Zweifel bestehen bleiben. Schon auf dem Grablegungsbilde ist das Kunstinteresse ganz unverkennbar: hier bildet die ganze Gruppe eigentlich nur ein System von wohllautenden Parallelkurven, von einer energischen Linienfolge überquert — das ganze mit Rücksicht auf das Balkenrechteck äußerst feinfühlig der freien Fläche einbeschrieben. Man sehe sich einen Augenblick in den Aufbau der Gesamtfigur hinein, ohne die einzelnen Dargestellten scharf zu isolieren. Man wird sogleich herausfühlen, welche Geschmackseinstellung, welche künstlerische Absicht hier vorherrscht: sie ist unzweifelhaft dekorativ und zwar mit Bezug auf eine Fläche, die sich mit einem einzigen Blick — ohne Augenbewegung — übersehen läßt; die ganze Grablegungsgruppe ist sozusagen nichts anderes als ein schönes Initial. . . . Wir haben hier eine ganz ausgesprochene Miniaturkunst, freilich eine von wesentlich anderer Tendenz, als sie uns die miniaturähnlichen Malereien von Frau Rombach verraten haben. Erkannten wir dort eine neue, für ihre Zeit fortschrittliche

(1) Inventar, Kreis Münsterland, Tab. 37, 1 u. 2.

(2) L'art religieux du XIIIe siècle en France, Paris 1898, 301 ff.

Digitized by Google

Kunstabsicht, so können wir nicht anstehen, die in Hirschhorn vertretene Richtung der älteren Kunstweise zuzuteilen.

Ist nun der Hirschhorner Meister und seine Kunst „rückständig"? Um das zu beurteilen, wird man das stilistische Altersverhältnis von Ilbenstadt zu Frau Rombach kurz erwägen, um dann vielleicht die Rückständigkeitsfrage auch für Ilbenstadt zu wiederholen.

V.

Die Kunst von Ilbenstadt ist ohne Zweifel in manchen nicht unwesentlichen Zügen altertümlicher als die von Frau Rombach. Die Tracht der Figuren von Ilbenstadt gibt zwar noch nicht viel Aufschluß. Außer den traditionell gewandeten heiligen Frauen sieht man fast nur Kettengepanzerte und Nackte. Auch das schon früh denkbare Randornament mit dem Rundbogen über dem jüngsten Gericht und das frühgotische Kirchenmodell wollen nicht viel besagen. Höchst bezeichnend ist aber die bevorzugte Körperform: in Ilbenstadt über mageren, schmalhändigen Leibern lange, dünne, dreieckige Gesichter — in Frau Rombach ausgesprochene Kubenschädel und Quadratgesichter. Wenn wir zum Vergleich an die zeitgenössische Plastik denken, so ist das Spitzgesicht entschieden die ältere Form. Den Gedanken an Skulpturen, namentlich an Werke der Holzplastik, legen die geschwungenen Gestalten der heiligen Frauen, auch des auferstandenen Gärtners nahe; man glaubt die Nähe des 13. Jahrhunderts zu fühlen, wenn man beobachtet, wie der Körper durch das Gewand hindurchscheint; von der knienden Frau zeigt sich der ganze Oberschenkel, von der Maria Salome, der mittleren der Frauen am Grabe, sieht man unter dem Gewande den Nabel. Durchaus anders, massig und wollig, sind die Gewänder von Frau Rombach. Und das Durchscheinen der Leiber, überhaupt das Statuenhafte der gemalten Figur, weist nicht vorwärts, sondern zurück. Man beachte auch den Haarfall der knienden Frau. Altertümlich, ja archaisch wirken in Ilbenstadt die Formen der Bäume, ferner die unbeholfenen Sarkophagkisten. Altertümlich ist auch das Bestreben, um jeden Preis die vorhandene Fläche zu füllen durch sachlich unmotiviertes Einsetzen von roten Punkten, Laubstücken, Vögeln und sonstigen kleinen Tieren, so namentlich im Märtyrerfries[1]). Will man diese Fauna als natürliche Belebung des Dornendickichts gelten lassen, so überzeugt ein Blick auf die Art ihrer Anbringung, daß sie lediglich der Angst vor der leeren Fläche ihr Dasein verdanken. Aber ich glaube, die ältere Stilhaltung von Ilbenstadt im Vergleich mit Frau Rombach bedarf weiter keines Nachweises. Nur auf die Verwendung der Kontur möchte ich noch hindeuten. In Frau Rombach ist die Kontur schon sehr mit der Malerei zusammengearbeitet; man hat durchaus das Gefühl, als sei die heut sichtbare Kontur im wesentlichen erst nachträglich wieder durchgekommen. Die in Frau Rombach immerhin erkennbare Absicht auf Illusionsmalerei macht das verständlich. In Ilbenstadt ist die Kontur gewollter Bestandteil der künstlerischen Wirkung; mindestens an der Behandlung der Dornen, auch an den oberen Bäumen ist das deutlich zu erkennen. Wir haben in Ilbenstadt ausgesprochene Stilarbeit vor uns. Und gerade das wollte die „neuere Richtung" (Frau Rombach, Kasseler Willehalm) vermieden wissen. Kurz, stilistisch ist die Malerei von Ilbenstadt älter als die von Frau Rombach.

Ist nun der Meister von Ilbenstadt vielleicht rückständig? Haben wir hier eine in der Entwicklung zurückgebliebene oder zurückgehaltene Klosterkunst vor uns?

(1) Die Sterne am Thronhimmel des Perserkönigs in Frau Rombach sind sachlich, nicht dekorativ veranlaßt.

Digitized by Google

Die Beantwortung dieser Vorfragen ist erforderlich, um vom Stilverhältnis auf das Zeitverhältnis übergehen zu können.

Der Meister von Ilbenstadt mag sehr wohl ein Mönch gewesen sein. Daß er mit seiner Kunst sehr weit hinter dem, was seine Technik zu seiner Zeit an seinem Orte zu leisten imstande war, zurückgestanden hätte, vermag ich nicht anzunehmen. Das Werk von Ilbenstadt muß nach den früheren Erwägungen eine ganz hervorragende Künstlerpersönlichkeit zum Schöpfer gehabt haben. Und solche Persönlichkeiten findet man nicht mehr auf überholten, abgewirtschafteten Gebieten. Die Kunst von Ilbenstadt ist offenbar sehr selbständig; sie mag deshalb eigensinnig dies oder jenes, was nicht mehr „modern" war, beibehalten haben. Daß sie in ihrer ganzen Richtung und Haltung unzeitgemäß, überwunden gewesen sei, als sie geschaffen wurde, kann ohne Zwang niemand annehmen wollen, der sich einmal in ihren Wert hineingesehen hat.

Und wann sind die Malereien von Ilbenstadt entstanden?

Hier gibt uns die Heraldik einen höchst dankenswerten, anders nicht zu gewinnenden Aufschluß[1]). Der Balkenschild des Grafen Gottfried ist freilich ein Phantasiewappen. Aber die gelehnten Schilde auf dem Noli me tangere sind auf wirkliche Personen zu deuten; sie gehören den Familien: Karben, Kebele (Keppele), Ehringshausen und Hirzenhain. Wir sehen hier die heraldische Verewigung von Stiftern oder von Ordensangehörigen (oder von beidem) vor uns. Nun besitzen wir eine Ilbenstädter Urkunde, den Verkauf des Findorfer Hofes an Heinrich III. von Isenburg betreffend[2]), die uns unter anderen Ordensangehörigen nennt: den Prior Konrad von Karben, die Priester Merkele von Kebele, Albrecht von Ehringshausen, Werner von Hirzenhain. Daß es sich hier nicht nur um die gleichen Familien, sondern um die gleichen Personen handelt, ist ohne weiteres bis zur Sicherheit wahrscheinlich; wenigstens wäre jede andere Auffassung äußerst gekünstelt. Um nun vom Datum der Urkunde auf das Datum der Malerei zu kommen, muß man erwägen: wie lange können vier Männer, von denen der eine Prior ist, gleichzeitig einem Orden angehören? — Natürlich kann man dabei nur mit Wahrscheinlichkeiten rechnen. Es ist aber keineswegs wahrscheinlich, daß alle vier zur Zeit der Bilderstiftung noch sehr jung gewesen, und daß alle vier gleichmäßig auch sehr alt geworden seien. Der Absterbezeitraum dieser vier Personen schrumpft nun sofort bedeutend zusammen, wenn auch nur einer älter war als die anderen. Wenn man für die gemeinsame Ordensangehörigkeit einen Zeitraum von 16 Jahren — mehr als ein halbes Menschenalter — annimmt, so ist das schon recht hoch gegriffen. Setzen wir das Datum der Urkunde in die Mitte dieses Zeitraumes und das Datum der Malerei an den Anfang — um die Malerei soweit wie möglich zurückzudatieren —, so erhalten wir den Zeitpunkt: acht Jahre vor der Urkunde. Die Urkunde aber stammt von 1358; die Malerei also nach bisher möglichem Ermessen aus der Zeit um 1350, engverstanden; sie ist mit der von Hirschhorn genau gleichaltrig.

Will man danach die Zeitstellung des Zyklus von Frau Rombach bestimmen, so wiederhole ich: wenn der als künstlerische Gesamtpersönlichkeit größere Ilbenstädter Meister im einzelnen eine altertümlichere Arbeitsweise zeigt als der Frau Rombacher, so heißt das nicht: sein Werk ist „zurückgeblieben", sondern: es ist

(1) Die heraldischen Feststellungen danke ich den umsichtigen Bemühungen des Herrn Regierungsrates Dr. Viktor Würth in Darmstadt, der diese Dinge gelegentlich unserer Wandbilderausstellung bearbeitete. Siehe Wochenbeilage der Darmstädter Zeitung, VII., Nr. 12: „Heraldisches aus dem hessischen Denkmalarchiv".

(2) Wagner, Die vormal. geistl. Stifter in Hessen, I, S. 150. — Scriba, Regesten, IV, 2, S. 59.

Digitized by Google

tatsächlich älter. Der Zyklus von Frau Rombach wäre also frühestens ebenfalls „um 1350" anzusetzen, vermutlich: bald nach 1350. Das ist eigentlich keine Berichtigung des Ansatzes von Rudolf Kautzsch, sondern eine Bestätigung und Ergänzung. Es muß hier auf die Ausführungen verwiesen werden, mit denen G. Richter-Fulda für eine Herabsetzung der Kautzschen Datierung eintrat[1]). Die Bedeutung der Herakliuslegende für die Kirche liegt natürlich in der Zurückführung des Heiligen Kreuzes. Und daß gerade diese Legende in Frau Rombach abgebildet wurde, steht sicher irgendwie im Zusammenhang mit der Tatsache, daß das Kollegiatstift Hünfeld, von dem die Pfarrei Frau Rombach zeitweilig abhing, „ad sanctam crucem" zubenannt war. Dies Abhängigkeitsverhältnis wurde aufgelöst im Jahre 1345: die bisherige Filiale Frau Rombach wurde zur selbständigen Pfarrei erhoben. Wenn der Vergleich mit Ilbenstadt nahelegt, für Frau Rombach ein jüngeres Datum anzusetzen, so darf man wohl den Worten Richters: „Die damalige Rangerhöhung des kleinen, fast jeglichen architektonischen Schmuckes entbehrenden Kirchleins mag dazu geführt haben, ihm eben zu diesem Zeitpunkte wenigstens im Innern durch jene malerischen Darstellungen aus der Legende vom heiligen Kreuze einen besonderen Schmuck zu verleihen — gerade diesen Schmuck im Hinblick auf das Stift zum heiligen Kreuze in Hünfeld, mit dem die neue Pfarrkirche durch einen besonderen Rechtstitel, das Patronatsverhältnis, verbunden war[2])", die endgültige Datierung „um 1350" auch für den Frau Rombacher Bilderkreis entnehmen.

Man sieht, daß sich eng um die Mitte des 14. Jahrhunderts drei geographisch benachbarte, bedeutende Kunstwerke der gleichen Technik gruppieren, die stilistisch denkbar weit voneinander entfernt sind. Dem Hirschhorner Zyklus, der sich der älteren Miniaturweise anschließt, steht der Frau Rombacher, der die neue Illustrationsstufe vertritt, gegenüber. Zeitlich zwischen beiden, stilistisch völlig außer der Linie, finden wir den von Ilbenstadt.

(1) In: Fuldaer Geschichtsblätter, VI (1907), Nr. 8 und 9, namentlich S. 169ff.
(2) a. a. O., S. 186.

Digitized by Google

DIE PIETÀ VON VILLENEUVE BEI AVIGNON UND DIE SCHULE VON AVIGNON IM 15. JAHRHUNDERT

Von OTTO GRAUTOFF

Mit einer Abbildung auf einer Tafel

Seit der glänzenden Arbeit Max Dvořáks „Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt" ist die kunsthistorische Bedeutung Avignons im 14. Jahrhundert klargestellt, so weit die Quellen es zulassen. Avignon wurde bald nach seiner Erhebung zur päpstlichen Residenz völlig italienisiert und ein Zentralpunkt, von dem sich die neue italienische Kunstweise des 14. Jahrhunderts strahlenförmig dem europäischen Norden — Burgund, Paris, Köln und Prag — mitteilte.

Wesentlich komplizierter liegen die Verhältnisse im 15. Jahrhundert. Während im 14. Jahrhundert die nordischen Elemente, die von dem Glanz der avignonesischen Kultur angezogen wurden, von der starken, vor allem durch ihre Neuheit bedeutenden, italienischen Kultur in Avignon fast restlos aufgesogen wurden, erscheinen im 15. Jahrhundert die nordischen und italienischen Stilelemente in Avignon nicht nur gleichberechtigt, sondern sie kämpfen miteinander und oftmals erweisen sich die nordischen Stilelemente als die überwiegend stärkeren.

Gering ist die Zahl der erhaltenen Bilder aus dieser Zeit; aber ein Werk spiegelt diesen Stilzwiespalt klar und deutlich wieder: die wundersame Pietà, die früher in der Chartreuse von Villeneuve bei Avignon hing und seit 1904 das Hauptwerk im Saal der Primitiven des Louvre ist.

Das Motiv: die Beweinung Christi, ist im Breitformat in großen Dimensionen im ersten Plan des Bildes gegeben. Maria sitzt in der Bildmitte des Vordergrundes und hält den Leichnam Christi, in dessen Torso und steifen Gliedern die Leichenstarre deutlich ausgeprägt ist, so auf ihrem Schoß, daß der Körper horizontal liegt und die Beine nach rechts unten in einer Kurve auf den Boden fallen. Maria trägt auf ihrem abgemagerten Gesicht die Spuren eines tiefen Schmerzes, faltet die Hände und betet. Johannes zur Linken faßt sanft die Dornenkrone an, während Maria Magdalena rechts den Mantel an die weinenden Augen erhoben, den Heiland salben will. Parallel mit dem linken Bildrahmen kniet eine männliche Gestalt, die, nach ihrem Unbeteiligtsein zu schließen, der Stifter sein dürfte.

Von dem Goldhintergrund löst sich links eine befestigte türme- und kuppelreiche Stadt, rechts eine sanfte Hügelkette und eine Ebene, durch die sich ein Fluß schlängelt. Um das Bild herum hat der Künstler in lateinischen Kapitalen folgende Inschrift gesetzt: „O vos omnes, qui transitis per vian (sic) attendite, videte si est dolor, sicut dolor meus". Obgleich die Komposition groß empfunden ist, sind Einzelheiten, wie Hände und Füße Christi, subtil durchgeführt.

Das Kolorit ist feierlich und ernst. Die Jungfrau ist in einen blauen Mantel mit Goldbordüren gekleidet, dessen Falten an ihren Füßen weißes Futter erkennen lassen. Ihr Kleid, dessen einen Ärmel man bemerkt, ist granatfarben. Johannes trägt ein blaues Kleid und auf den Schultern einen granatfarbenen Mantel mit grünem Futter, Magdalena ein schwarzbraunes Kleid und einen granatfarbenen Mantel mit gelbem Futter. Die Heiligenscheine sind in den Grund des Bildes geschnitten, die Strahlen um das Haupt Christi erhöht aufgetragen. Die Farben der Landschaft sind grün, blau und grau.

Es finden sich deutliche Ansätze zur Luftperspektive in dem Bilde. Obwohl die Jungfrau in den Hintergrund des ersten Planes gesetzt ist, wird sie durch die

Digitized by Google

Bleiche ihres Teints, durch das blendende Weiß ihres Mantels und ihres Schleiers hervorgehoben. Einzelheiten werden den Gesetzen der Luftperspektive untergeordnet, mehr noch durch ihre Valeurs als durch ihre Zeichnung. Gerade darin liegt einer der Hauptwerte des Bildes. Das Sujet ist mittelalterlich, aber die Darstellung geht über das Mittelalter hinaus.

Im Mittelalter fehlte in solchen Darstellungen die Subordination aller Beteiligten unter die Einheitlichkeit eines Gefühls oder eines Willens. Die Figuren waren äußerlicher untereinander verbunden, d. h. nur aus Gründen der Symmetrie oder der ornamentalen Flächenfüllung. Wo wir verbindende Gesten zwischen den Figuren sehen, die unseren Begriffen von Gefühlsausdrücken einigermaßen entsprechen, handelt es sich immer nur um schematische Zeichen für ein Gefühl, niemals um die überzeugende Darstellung des Gefühls selber.

In der Gotik erwachte die Freude an den Ausdrucksmöglichkeiten des Gefühls. Diese freigewordenen Möglichkeiten wollten sich darstellen und die Künstler suchten daher eine möglichst reiche Differenzierung der Gefühle zu zeigen, sei es in einer Häufung von Individuen, sei es in einer übermäßig bewegten Liniensprache der einzelnen Figur oder der Fältelung. Die Aufmerksamkeit der der Handlung assistierenden Figuren war nicht immer auf die Handlung konzentriert. Sie war entweder durch Nebenmotive abgelenkt oder in sich selbst versunken. Also dominierten in der Gotik Gefühl und Betrachtung — Betrachtung des eigenen Ich oder Betrachtung der Außenwelt. Die überreiche Differenzierung beider wurde aber niemals durch eine weise Regie beschränkt.

Dagegen bemühte sich die Renaissance nicht um das Ausdrucksproblem des Gefühls, sondern um das des Willens, wie Alois Riegl zuerst überzeugend dargestellt hat. Auf den Bildern dieser Zeit sind auch die Assistenzfiguren mit ihrem Willen und funktionell an der dargestellten Handlung beteiligt. Zum Beispiel auf Darstellungen der Pietà heben sie den Torso, stützen sie den Kopf, halten sie die Füße oder sie stürzen herbei: kurz sie sind aktiv mit einem außer ihnen liegenden Objekt beschäftigt.

Etwas anders gestaltet sich die Entwicklung im Norden. Hier spielt das Gefühl im Mittelalter ebenfalls eine dominierende Rolle, wird aber später dann nicht durch den Willen subordiniert, sondern mit der Betrachtung koordiniert, d. h. der interesselosen auf sich selbst gerichteten Aufmerksamkeit. Durch die Vermählung dieser beiden Faktoren ergibt sich der überwiegende Stimmungsgehalt nordischer Kunst gegenüber der italienischen.

Um beurteilen zu können, ob unser Bild der italienischen Schule einzuordnen ist, liegt ein Vergleich mit der Pietà des Botticelli nahe, zumal beide der gleichen Zeit, nämlich der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, angehören und auf den ersten Blick große, äußerliche Ähnlichkeiten aufweisen. Ein wesentliches Vergleichsmoment liegt in der Gestaltung des Christuskörpers. Botticelli hat den in seinem Willen gebrochenen Christuskörper dargestellt.

Auf dem Bilde des Meisters von Avignon ist jede Erinnerung an ein vorheriges Leben, an den Willen, ausgelöscht, d. h. der Körper ist in Leichenstarre gegeben und wirkt nur als Objekt und Quelle des Gefühls für die drei umstehenden Personen. In diesen ist jeder aktive Wille durch das in sich selbst versunkene Gefühl verdrängt. Magdalena hält wohl eine Salbbüchse in der Hand, ist aber untätig mit ihrem Schmerz beschäftigt. Johannes faßt die Dornenkrone an; aber seine Hand greift nicht, sondern ist ganz Ausdruck eines zarten und mitleidigen Gefühls. Maria sinkt nicht ohnmächtig zusammen, blickt auch nicht verzweifelt gen Himmel,

Digitized by Google

sondern ist ganz in die Resignation ihres Schmerzes gebannt. Auch der Christuskörper liegt nur lose auf ihrem Körper auf, ohne daß sie ihn hält — also in einer nach physischen Begriffen unmöglichen und folglich in einer nur für den Ideengehalt des Bildes bestimmenden Lage. Kompositionell liegt in der Gruppe eine Größe, die über das Mittelalter hinausgeht. Jedes unruhige Lineament ist vermieden. Die Figuren sind unter ein stumpfes Dreieck orientiert, dessen Figur sich der Leichnam Christi eindrucksvoll einfügt. Gleichsam außerhalb der Komposition steht der Stifter, der nur durch die Horizontale der Landschaft ihr äußerlich eingefügt ist. Er ist auch die einzige Figur, die sichtlich niederländische Beeinflussung verrät, während die anderen Figuren formal viel mehr italienisch wirken und nur durch ihren Stimmungsgehalt der nordischen Empfindungswelt anzugehören scheinen. In diesem Zwiespalt erkennen wir die rätselvollste Problematik dieses Werkes: südliche Formenschönheit, für die wir keine einzige Schule Italiens in Anspruch nehmen können, gefüllt mit nordischer Inbrunst, wie wir sie erst bei Grünewald wiederfinden. Da diese Pietà ein vereinzeltes Werk dieser Art aus der Schule von Avignon ist, wird es schwer, einen Künstler für sie in Anspruch zu nehmen.

Karl von Mandach hat vor einigen Jahren versucht glaubhaft zu machen, daß Nicolas Froment dieses Werk geschaffen hat. Infolge des Mangels an urkundlichem Material vermochte er diese Ansicht historisch nicht zu erhärten. Der gleiche Mangel macht es unmöglich, einen anderen Meister dieser Zeit — wie etwa Enguerrand Charanton — durch einen neuen stilistischen Indizienbeweis als den Schöpfer dieses Bildes hinzustellen. Erscheint der brennende Busch, das einzig bezeichnete Werk Nicolas Froments, wenig Gemeinsames zu haben mit dem edlen Pathos dieser ergreifenden Pietà, widerspricht die anekdotenhafte, minutiöse Art des brennenden Busches dem Gesamtvortrag der Pietà, so dünkt uns auch Charantons zahmere Kunst zu fern der glühenden Inbrunst der Pietà. Das Rätsel der Autorschaft scheint unlöslich. Ist es beklagenswert, zumal wir doch wissen, daß die Lebensdaten und -fährnisse des Künstlers uns immer fremd bleiben werden? Das Werk selbst ist gut geborgen. Es lebt und spricht zu uns, zwingt jedem Louvre-Besucher seine Schritte zu hemmen, verweilend zu betrachten. Es zeigt uns Deutschen, wieviel metaphysische Tiefe im französischen Geist schlummert. Viele unserer Landsleute wollen dieses Werk mit dem Attribute „germanisch" charakterisieren, weil sie vor ihm an unseren großen Grünewald erinnert werden. Aber dieser Mystiker war Franzose, wie in unserer Zeit der Transzendentalismus eines Paul Claudel und Charles Peguy in seinem Ursprung rein französisch und nur in seiner Wirkung allgemein menschlich ist.

Digitized by Google

MISZELLEN

ZUM PERINGSDÖRFER ALTAR IM GERMANISCHEN MUSEUM.

Mit einer Abbildung auf einer Tafel.

Vor einiger Zeit beobachtete ich auf der Sebastianstafel des Peringsdörfer Altars folgenden Buchstaben: ein „M", Majuskel, mit darüber gestellter Blattkrone (Gold auf schwarzem Grunde). Das „M" befindet sich auf der Stirnriemenrosette des im Hintergrunde stehenden Schimmels.

Die Frage ist, hat dieser Buchstabe dekorativen oder historischen Wert? Um sie zu beantworten müssen Analogien ermittelt werden. Zuvor empfiehlt es sich aber, einmal zu prüfen, wer denn der Reiter sei, dessen Pferd den fraglichen Buchstaben aufweist.

Es handelt sich um die Legende des hl. Sebastian, und es ist, wie eine Vergleichung mit anderen Szenen ergibt[1]), gar kein Zweifel, daß zum Bildinhalt Kaiser Diokletian und Maximian gehören, unter deren Regierung der Heilige gemartert wurde. Diokletian wird stets als der ältere, langbärtige Kaiser mit der Turbankrone auf dem Kopfe gegeben — im Gegensatz zu dem jüngeren Maximian.

Man könnte also vermuten, daß das „M" sich auf Maximian, des Diokletian Mitregenten, beziehe. Zu dieser Annahme gesellt sich eine zweite, die unter Umständen von größerer Wichtigkeit werden könnte.

Man weiß nämlich, daß es im Mittelalter Sitte der Künstler war, an versteckten und unauffälligen Stellen im Kunstwerke den Namen anzubringen, sei es nun in der Form des vollen Namens oder nur als Monogramm oder Initiale.

Außerdem ergibt das Studium altdeutscher Meisterlisten, welch große Bedeutung zu jener Zeit vor allem der Vorname hatte[2]). Um ein Beispiel zu nennen: Wenzel von Olmütz signierte nur mit dem Anfangsbuchstaben seines Vornamens.

Ferner will bemerkt sein, daß unter der Regierung Friedrichs III. die Krone nicht allein vom Adel, sondern auch von den Bürgerlichen auf Wappen, Waffen, Turnierdecken usw. geführt wurde. Siebmachers großes Wappenbuch bringt folgende beachtenswerte Notiz[3]):

„Wenn Kaiser Friedrich die Helmkrone als einen Schmuck bezeichnet, der edlen und erlauchten Personen gebührt, so ist er selbst dem Herkommen ungetreu geworden, da er die Helmkrone sogar simplen Wappengenossen verliehen hat. Indes war dies nur eine natürliche Konsequenz des Entwertungsprozesses der Helmkrone, der lange vor ihm begonnen hatte und schließlich damit endete, daß auch bürgerliche Geschlechter ihre selbsterwählten Wappen mit Helmkronen zierten. Der aristokratische Rat der Stadt Nürnberg erließ daher vor 1470[1]) ein Statut, das den Bürgern verbot, gekrönte Helme zu erwerben. Einen dauernden Erfolg hatte diese Maßregel jedoch nicht. Ist es doch gerade ein Nürnberger Heraldiker, Jungendress, welcher 1729 schreibt: „Führen die Teutschen keine Cronen auf ihren Schilden? Ja, meistenteils, aber auf den Helmen, nicht nur der Adel, sondern auch die bürgerlichen Personen, auch sogar auf den Stechhelmen, wie man durch viele Beispiele beweisen könnte"[2])."

Wenn man Johann Neudörfer[3]) Glauben schenken darf, war der Peringsdörfer Altar die Arbeit Michel Wolgemuts. Und diese Zuteilung an den Lehrer Dürers ist trotz mancher gegenteiliger Äußerungen neuerdings wieder von Franz J. Stadler[4]) vertreten worden. Man könnte mithin annehmen, Meister Michel Wolgemut habe den Anfangsbuchstaben seines Namens mit Krone an der Stelle im Bilde aufgemalt, wo er mit der dargestellten Persönlichkeit „Kaiser Maximian" zu identifizieren war.

Diese Art zu signieren, habe ich noch ein zweites Mal und zwar auf der Martinstafel des Schwabacher Altars beobachtet. Ein „A", Majuskel, mit darüber gestellter Blattkrone am Halsriemen des Pferdes mit dem Heiligen. Wir besitzen die Urkunde und wissen, daß der Altar bei „Maister Michein"[5]) bestellt worden war. Wir wissen aber auch, daß jene Martinstafel unmöglich von seiner Hand stammen konnte.

Ist also „A" der Anfangsbuchstabe des Namens eines Malers in der Werkstatt Wolgemuts? Gehört

(1) Vergl. 1. Quentin Massys, Pinakothek München, „Der heilige Sebastian"; 2. Max Lehrs „Meister E. S." 156, 157, Tafel 65.

(2) Vergl. 1. Bürger- u. Meisterbücher 235, Nürnberg, Kreisarchiv; 2. Dr. Ludwig Schorns Kunstblatt 1833, Nr. 100/105, „Über die Steinmetzen, Maler und Bildschnitzer Ulms".

(3) Band A, Geschichte der Heraldik, Nürnberg 1890.

(1) Kleine Chronik der Reichsstadt Nürnberg nennt das Jahr 1434.

(2) Beispiele ergaben sich in „Siebmachers Wappen bürgerlicher Geschlechter", Bd. V, Teil I—IV und in Peter Kleners „Wappenbuch der Adeligen, Schultheissen und Handelsleut der Stadt Nürnberg 1590".

(3) Nachrichten von Künstlern und Werkleuten, Nürnberg 1547.

(4) Franz J. Stadler, „Michel Wolgemut und der Nürnberger Holzschnitt", S. 65.

(5) Vergl. Henry Thode, „Malerschule von Nürnberg". Anhang, S. 246.

Digitized by Google

der versteckt angebrachte Buchstabe zum Vornamen des Künstlers?

Man wird zusammenfassende Untersuchungen über Bildinschriften machen müssen, um die angeschnittene Frage einwandfrei beantworten zu können. Lili Schnebel.

EINE ZEICHNUNG DES MARCO ZOPPO?

Mit zwei Abbildungen auf einer Tafel.

Das Blatt, das hier kurz angezeigt werden soll, befindet sich in der königl. graphischen Sammlung zu München und wurde vor einiger Zeit schon von Schrey-Frankfurt dem Marco Zoppo gegeben. Es handelt sich um 10 verschiedene Darstellungen in lavierter Federzeichnung. Vorderseite: Madonna, das Kind auf einer Balustrade wagerecht vor sich haltend, ihre Linke auf ein offenes Buch gestützt; Halbfigur. — Madonna sitzend, das Kind aufrecht auf dem Schoße haltend, Kniestück. — Madonna sitzend, das Kind an sich drückend, das, ein Buch in den Händen, auf ihrem rechten Knie sitzt; ganze Figur. — Madonna stehend, das vor ihr auf einem Kissen liegende Kind mit gefalteten Händen anbetend. Leicht nach rechts; Halbfigur. — Madonna stehend, das aufgerichtete Kind vor sich haltend, das Ganze in einem Altarbau. Zu beiden Seiten der Gruppe Vasen, aus denen Girlanden zu einem Bogen aufsteigen. Unter der Gruppe ein zweigliedriger Sockel, den unten Kinderkaryatiden tragen. Kniestück. — Madonna sitzend, dem Kind die rechte Brust reichend; Kniestück. — Rückseite: Madonna, die rechte Hand auf ein Buch gestützt, mit der linken das Kind haltend, das seinen Arm ihr um den Hals schlingt. Unter der Balustrade zwei beflügelte Engelsköpfe mit einer Girlande von Mund zu Mund; Kniestück. — Madonna in einer Nische stehend, das aufgerichtete Kind, das mit dem linken Händchen an dem Mantelschluß sich einhält, vor sich auf einer von zwei horizontalen Voluten getragenen Balustrade. Die Nische flankieren vertikale Voluten, die Vasen tragen. Halbfigur. — Madonna mit zwei männlichen Heiligen: Auf einem Altartisch sitzt nach links gewandt das Kind. Die Mutter steht dahinter es zu halten. Von links naht dem Kinde der hl. Johannes (?), von rechts ein jugendlicher Heiliger. Madonna in halber, die beiden Heiligen in ganzer Figur. — Madonna auf einem Thronsessel sitzend, nach links gewandt, das Kind auf der rechten Lehne sitzend, der kleine Johannes von rechts nahend. Über der Gruppe wölbt sich die übliche Girlande; ganze Figuren.

Es ist kein Zweifel, daß die Münchener Zeichnungen mit den dem Marco Zoppo zugeschriebenen Stücken des Städelschen Institutes (Abb. siehe: Handzeichnungen alter Meister im Städelschen Kunstinstitut, 9. Lieferung 1911, Bl. 5 u. 6) und des Britischen Museums (Abb. s. The Vasari Society, Part. II. 1906—07 Nr. 15 u. 16) vollständig übereinstimmen. Was auf den ersten Blick zur Vorsicht mahnt, ist die größere Leichtheit und Weichheit, kurz die mehr lyrische Art, die aus den Münchener Zeichnungen spricht. Alle drei Stücke stammen von der gleichen Hand, aber aus verschiedenen Epochen. Das früheste scheint das Frankfurter, das späteste das Münchener zu sein. Und was die Zuschreibung an Marco Zoppo bei den Münchener Zeichnungen anlangt, so sei auf die enge Verwandtschaft der Madonnen, des Kindes und vor allem des linken Heiligen auf „Madonna mit zwei Heiligen" mit dem 1471 in Venedig gemalten und heute im Kaiser Friedrich-Museum befindlichen Bild des Marco Zoppo „Madonna mit vier Heiligen" verwiesen. Es ist immer mißlich, Zeichnungen und Gemälde parallel zu vergleichen. Trotzdem möchte ich die Münchener Zeichnungen nach dem Berliner Bild ansetzen u. zw. um 1480. Die Zeichnungen sind noch reifer als das Berliner Bild und der venezianische Akzent ist noch stärker. Konrad Weinmayer.

Digitized by Google

REZENSIONEN

WILKEN VON ALTEN, Geschichte des altchristlichen Kapitells. Mit 32 Abbildungen, 8°, (110). München u. Leipzig 1913, Delphin-Verlag.

Ein vielversprechender Titel! Eine pragmatische, eindringende Geschichte, die den Namen verdiente, keine bloße Zusammenstellung von Kapitellen, wie man sie zuletzt in Cabrols Dictionnaire d'archéologie chrétienne (s. v. chapiteau) findet, müßte zugleich auf spätantike Architektur und Ornamentik, auf die wesentlichsten Ausdrucksformen künstlerischer Entwicklung dieser Zeit vielseitig klärendes Licht werfen und wäre eines Buches wert. Aber leider, mit dieser Hoffnung muß man dem Buche fern bleiben. Schon in der Formulierung des Titels liegt etwas, was den mit der Forschung gehenden Archäologen zum Widerspruch herausfordert: „altchristliches" Kapitell, später „altchristliche" Wand; — stellt man dazu das logisch geforderte Gegenüber: heidnisches Kapitell, heidnische Wand, so zeigt sich in grotesker Weise, wie fehlgegriffen der Ausdruck ist. Freilich hat ihn der Verfasser nicht geschaffen, sondern er stammt aus der Zeit der rein theologisch orientierten christlichen Archäologie, in der man es auch fertig gebracht hat, die ganze frühchristliche Kunst als schroffen Gegensatz zur heidnischen, d. h. antiken zu verkünden; man war eben ganz auf den Inhalt eingestellt und sah selbst hier nur von einem ganz beschränkten Gesichtswinkel aus die Tatsachen; seitdem man entwicklungsgeschichtlich zu denken angefangen hat, sieht man die tausend Fäden, die sich hinüber und herüber schlingen, und es ist keine Erkenntnis Bevorzugter mehr, daß das Christentum als spätantike Einheitsreligion eine innerliche Forderung der religiösen Entwicklung innerhalb der kulturellen und politischen Einheit der Mittelmeerwelt, der Ökumene war. Die Kunst ist eine Ausdrucksform dieser Kultur, die im tiefsten Grunde einheitlich geblieben ist, nicht anders wie die Sprache, im Banne der Tradition, an den äußeren Gang der Kultur unablösbar gebunden. Die Ausdrücke altchristliche Sprache, altchristliche Satzbildung, altchristliche Klausel sind nicht gebräuchlich geworden, die Einheit der Sprachformen trotz der verschiedensten Bekenntnisse lag zu deutlich klar; die Kunstgeschichte leidet unter der Einführung und ungeschickten Anwendung solcher Termini. Seitdem jedoch Sybels christliche Antike erschienen ist, sollte auch hier die mißbräuchliche Anwendung allmählich aufhören, künstlerische Form und in sich geschlossene Formenentwicklung scharf getrennt gehalten werden vom äußerlichen Moment des Auftretens im Dienste der einen oder andern Sache.

Es hängt mehr an dieser Formulierung als mancher denken mag. Nur wer ein altchristliches Kapitell anerkennt wie der Verfasser, wird so unbesorgt wie er über Kapitelle des fünften und sechsten Jahrhunderts schreiben, ohne die vorausliegende Entwicklung auch nur in ihrer Grundrichtung oberflächlich zu kennen, und das eine Geschichte des altchristlichen Kapitells nennen. Dabei bescheidet er sich nicht einmal von einem fest gegebenen Datum aus durch sorgfältige Reihung eine wenigstens chronologisch fixierte Aufstellung, eine relative Entwicklungsgeschichte in peinlicher aber unumgänglicher Kleinarbeit zu gewinnen, er geht sogleich an das Schwierigste, möchte sogleich die letzten Fragen nach dem Ursprung der Formen, nach Sinn und Wesen dieser ganzen Kunst lösen. Da versteht es sich von selber, daß er schon in der Einleitung es für unnötig hält, den Untersuchungen ein nur relativ vollständig gesammeltes Material zugrunde zu legen, trotzdem doch Lücken im Material Lücken im Fundament bedeuten, auf dem ein so stolzer Bau stehen soll. Die Arbeit steht hart auf der Grenze gegen das Lager der reinen Ästheten, denen die Befassung mit dem primären Untersuchungsmaterial ein Greuel ist, weil es den hohen Flug ihrer Gedanken beirrt, die sich einmal bei der Lektüre eines kunstgeschichtlichen Abrisses entzündet haben. Darum ist es dem Rezensenten, der dem Stoffe seit längerer Zeit seine volle Aufmerksamkeit gewidmet hat, keine willkommene Aufgabe, die vielen Fehler in der Anlage des Buches wie im einzelnen aufzuzeigen.

Das erste Kapitel will das Akanthuskapitell behandeln. Es wird aber nur eine byzantinische Form, das Kapitell mit den windbewegten Blättern ausführlicher, kurz das glattblättrige Kapitell besprochen und dann ganz unorganisch das Faltenkapitell hereingezogen, das seiner tektonischen Form und seiner Ausschmückung nach nicht in dieses Kapitel gehört. Auch die glattblättrigen Kapitelle bilden keine eigene und vollends keine altchristliche Gruppe, ihre Blattformen sind ja nichts anderes als die in Bosse stehen gebliebenen Akanthusblätter des korinthischen oder Kompositkapitells, wie man an genügend vielen Beispielen, die eine, zwei oder drei Seiten ausgearbeitet zeigen, ersehen

Digitized by Google

kann (Museum von Neapel, Sergierbogen in Pola, S. Sabba in Rom). Andererseits sieht man nicht ein, warum die verschiedenen an die frühere Antike anknüpfenden anderen Formen des Akanthusblattkapitells fehlen; nicht einmal die bekanntesten byzantinischen Typen: Haupttor der Porta aurea Konstantinopel, S. Apollinare Nuovo Ravenna, Empore von S. Vitale Ravenna-Parenzo, — Viersäulenbau Ephesus mit ihren zahllosen im byzantinischen Exportgebiet zerstreuten Verwandten sind aufgeführt, geschweige die weniger bekannten. Wo bleiben gar die Sonderentwicklungsformen in Nordafrika, in Ägypten, in Syrien, in Palästina, in Griechenland, in Italien und in den lateinischen Westprovinzen bis nach Germanien herein, die parallel mit der byzantinischen Kunst aber ganz verschieden von ihr auf antiker Grundlage erwachsen? Da legt sich erst der Kern des Problems bloß für den, der „altchristliche" Kunst, d. h. die Kunst der gesamten späteren Antike verstehen will, nicht bloß den byzantinischen Einzelstamm in seiner „altchristlichen" Periode und es ist einer der heillosesten Grundfehler der Arbeit, daß der Verfasser spätantike Kunst in ihrem wirklichen Umfange und in ihrer landschaftlichen Differenzierung, die schon in der Antike vorgezeichnet ist, nicht gesehen hat.

Im zweiten Abschnitt über das Kämpferkapitell leitet der Verfasser den geschwungenen Kämpfer, der unendlich häufiger ist als die wenigen vorgeführten Beispiele ahnen lassen, auf den geschwungenen Architrav zurück; er kommt aber wohl sicher von einem vorgekröpften Gesims von Karniesform, wie besonders schön Kodscha Kalessi in Kleinasien und der Chor der Basilika von Tebessa in Nordafrika veranschaulichen. An diesen Ursprung erinnert in mehreren Fällen z. B. am Vortor der Porta Aurea oder in der Kalenderhane (Diakonissa) in Konstantinopel ein Zungenstück, das die Verbindung mit der Mauer herstellt; während die hohen Trapezkämpfer durch selbständige Stilisierung eines vorgekröpften oder untergelegten Gebälkstutzes entstanden sind. Charakteristische Beispiele solcher Ablösungen finden sich schon in der römischen Kaiserzeit an der Außenseite des Tores der Geraden Straße von Damaskus und in Palmyra, sonst besonders an Sarkophagen. Der Kämpfer hat auch nicht in erster Linie konstruktiven, sondern Schmuckzweck, besteht darum mit und trotz dem Kämpferkapitell auch über die justinianische Zeit hinaus im Mittelalter fort, nur wird seine Profilierung, so wie die der übrigen Gesimse, anders und er selbst niedriger. Ganz unwahrscheinlich ist die Vermutung, der Kämpfer sei in der Menasstadt entstanden und von dort aus weiter verbreitet worden. Dem widersprechen schon die Daten zweier italischer Kirchen der zweiten Hälfte des IV. Jahrhunderts, die vor der Erbauung der Arkadiusbasilika liegen, die Basilika Severiana in Neapel (zwischen 367 und 387) und die Ursusbasilika von Ravenna (von 384), die beide schon Trapezkämpfer haben; prinzipieller die vielverbreiteten Ansätze und Vorstufen in der älteren Kaiserzeit. Von Wallfahrtstätten können Gegenstände der Kleinkunst und bis zum gewissen Grade ikonographische Formeln verbreitet werden, Formenbildung und Bauprinzipien haben tiefere Wurzeln. Eines ist auch nicht zu vergessen. Menas war oder wurde zwar ein ägyptischer Nationalheiliger, aber die Bauten der Menasstadt sind nach Material (Marmor) und Form gemeinbyzantinisch, nicht nationalägyptisch d. h. koptisch, darum so ganz verschieden in Material (Kalkstein) und Form von der Kunst, die in Sakkara, Bawit, in den Klöstern bei Sohag u. a. o. in Übung ist.

Wie ungeübt der Verfasser in der zeitlichen Beurteilung der Formenentwicklung ist, zeigt nichts deutlicher als im Abschnitt über das jonische Kämpferkapitell die Datierung eines Kapitells aus Syrakus ins fünfte Jahrhundert, das nach der Behandlung des Figürlichen — Mähne und Haar des Löwen ist als Bandgeflecht behandelt — Jahrhunderte jünger ist und gar nichts mit dem altbyzantinischen Kreis zu tun hat, in den es eingestellt ist. Wo bleiben übrigens die reich ornamentierten Formen aus der Sergius- und Bakchuskirche und der Agia Sophia?

Beim sogenannten Korbkapitell ist es wichtig, scharf den tektonischen Aufbau und die Verzierung auseinanderzuhalten. Die Masse der Beispiele zeigt, daß das Korbflechtmuster gar nicht das Ausschlaggebende, sondern eine Schmuckform neben vielerlei anderen ist, auch ist der Unterteil nicht durchaus bauchig, sondern hat Kelchform und gerades Profil ebenso häufig. Der stärkste Schritt in der Vorbereitung dieser Kapitellform ist getan mit den antiken Figurenkapitellen severischer Zeit wie dem im Vatikan, Giardino della Pigna aufgestellten; über einer Blattzone eine Figurenzone. Diese Teilung reicht weit herauf bis in die Frühzeit des korinthischen Kapitells, die Büstenkapitelle des korinthisch-dorischen Tempels von Pästum, Kapitelle aus Tarent im Museum von Triest und Verwandte, besonders Kapitelle aus Gigthis in Nordafrika, wo durch Eierstab und Flechtband horizontale Ringe gebildet werden (Arch. Anz. 1911, 257) sind Vorläufer, anderer-

Digitized by Google

seits ist noch das Kapitell von den Propyläen der Porta Aurea nichts anderes als jenes severische Figurenkapitell, also weit entfernt eine Verquickung mit dem Korbkapitell darzustellen. Die Zonenteilung hat beide Zonen selbständig gemacht, man hat den Unterteil und Oberteil später frei dekoriert, neben den gewöhnlichen Akanthusblättern wie am korinthischen Kapitell Reihungen im Lotos- und Palmettenschema, Pfeifen, Ranken, schließlich das Korbflechtmuster, das ja auch sonst zur Randeinfassung von Kämpferkapitellen, für friesartige Zierbänder beliebt war, wegen seiner rasch bewegten Helldunkelwirkung. Man darf niemals vergessen, daß Artfremdes nicht aufgenommen wird in der organischen Natur, so wenig wie in der Kunst; nur bei innerlicher Vorbereitung, wenn die eigene Entwicklung auf einen Berührungspunkt mit dem Fremden kommt, kann es zu einem Teile hereingenommen werden. So darf vielleicht, besonders für die Formen mit bauchigem Unterteil, zwar nicht das assyrische Kapitell selbst, aber ihm verwandte Stücke späterer Zeiten als Vorbild angesehen werden, die zur Umbildung anregten.

Das Kapitel mit der Überschrift: Der Ornamentschmuck der altchristlichen Kapitelle soll den Schlüssel für das Verständnis der Formenentwicklung in der Spätantike an die Hand geben, aber was über die Vorstufen des kleinzackigen Akanthus gesagt wird, ist gleich zum größten Teile unrichtig. Dies Zusammenstoßen benachbarter Blattzacken findet schon in augusteischer Zeit statt und läßt sich bis über das VI. Jahrhundert n. Chr. durchverfolgen; wo aus dem Zusammenstoßen ein Verwachsen wird und neue Blattgebilde entstehen, die das frühislamische Mschatta in mannigfachsten Formen aufweist. Das Kapitell des Peristyls vom Diokletianspalast in Spalato, das Kapitell von der Exedra in Olympia, einige auf dem Forum in Rom zerstreute Stücke sind aber nur ein paar Vertreter der gewaltig großen östlichen Gruppe des kaiserzeitlich korinthischen Kapitells, denen eine in sich geschlossene westliche Gruppe vom Augustusforum in Rom, Tempel in Pola oder Nimes über Nervaforum, Antoninustempel in Rom, Kapitol in Dugga usw. zur Maxentiusbasilika in Rom parallel geht. Auch der sägezackige byzantinische Akanthus reicht in seinen Ahnen mindestens bis zur augusteischen Zeit herauf, die charakteristische Wendung zur Aufteilung des Blattes bloß nach Gesichtspunkten der Licht- und Schatten- bis zur Helldunkelwirkung tritt mit der severischen Zeit ein und vollendet sich noch im III. Jahrhundert, wie das dem Verfasser bekannte einzelne (also nicht zusammenstoßende) hängende Konsolblatt am Tempel (Baptisterium) des Diokletianspalastes in Spalato mit anderen Beispielen beweist.

Nicht ganz gedeckt durch die Überschrift: der Stil der altchristlichen Kapitelle sind die ästhetischen Betrachtungen über die altchristliche Kunst im letzten Kapitel. Vielen erscheinen solche Sätze als das Wesentlichste an kunsthistorischen Arbeiten und sie können es sein, wenn sie die reife Frucht langer Arbeit und tiefen Denkens sind; in der Regel sollten sie aber im stillen Herzensschrein bewahrt bleiben, da die kunsthistorischen Tatsachen solchen ausgeklügelten Theorien und Konstruktionen hartnäckig widersprechen, gerne wenigstens. Die „altchristliche" Wand soll durchaus flächenhaft sein: das ist für einen Teil richtig und für einen anderen falsch. Wenn die Inkrustierung in der Demetriusbasilika von Saloniki Wandpilaster und darüber Gebälk mit vorgehenden Gesimsen und Konsolen vortäuscht, so will sie doch offenbar nicht flächenhaft sein. Wie passen dazu dann Kirchen wie die Studiosbasilika in Konstantinopel, die Liberiusbasilika (S. Maria Maggiore) in Rom mit durchgehendem gegliedertem Gebälk, wie vollends Zentralkirchen wie Sergius und Bakchus und Agia Sophia mit Stützendifferenzierung, Hervorhebung der stark in Anspruch genommenen konstruktiven Träger und Zurücktreten der eingestellten Stützen oder Füllungen bis in die Kuppel hinauf mit ihren vorgewölbten Rippen? Ist dem Verfasser nicht das Neonsbaptisterium in Ravenna bekannt, das eine plastische Abstufung der Wand in Reliefgründe aufweist, die nur in hochromanischer Wandgliederung ihre Parallelen findet?

Und wie soll gerade in der Spätantike das Kapitell so gänzlich untergeordnet sein, gar nichts Aktives, Selbständiges haben, wo es doch der Bogen viel stärker isoliert und ihm scheinbar eine viel schwerere Leistung zumutet? Stimmt nicht damit überein, daß die Einheit der Kapitellform und -ornamentierung durch den ganzen Bau hin einer weitgehenden Differenzierung nach Ort und Leistung Platz macht, die das Auge zwingend auf das einzelne Kapitell oder die rhythmisch wiederkehrende Folge lenkt. Das geht so weit, daß der Stützenwechsel vom Zentralbau (Sergius und Bakchus, Agia Sophia), wo er konstruktiv gefordert ist, selbst auf die Basilika übergreift (Demetriuskirche in Saloniki); auch diese Ansätze gehen in die romanische Kunst hinüber.

Vieles wäre noch einzuwenden und zu berichtigen, wenn nicht schon allzuviel Raum dafür in

Digitized by Google

Anspruch genommen wäre, aber zur Darbietung des Stoffes noch einige Anmerkungen zu machen, fordert die kritische Pflicht vom Rezensenten. Wer wissenschaftlich arbeiten will, muß die gröbsten Handwerksregeln beherrschen, z. B. richtig zitieren können. Man darf aber nicht Salzenberg, Die Baukunst Konstantinopels (S. 23) zitieren, wenn das Buch: Altchristliche Baudenkmale in Konstantinopel heißt, Ort und Zeit des Erscheinens sind beizufügen: Berlin 1854. Statt Strzygowski, Preußisches Jahrbuch 25, ist zu zitieren: Strzygowski, Mschatta in Jahrb. Preuß. Kunstsamml. 25 (1904). Bei Zeitschriften hat sich eine gewisse stehende Übung in der Abkürzung ausgebildet, an die man sich halten muß, z. B. kürzt man die Mitteilungen der Französischen Schule in Athen ab mit Bull. corr. hell., selbst BCH, aber nicht willkürlich, wie der Verfasser tut. Am schlimmsten ist freilich: Rivoira, L'arte Lombarda, während das Buch den Titel führt: Le origini dell' architettura lombarda e . . Dazu kommt, daß das Buch zweimal herausgekommen ist bei verschiedenen Verlegern mit verschiedenem Text und Abbildungen, Rom 1901 (Löscher), zwei Bände und Mailand 1908 (Hoepli), ein Band mit dem gleichen Titel. Zur Schreibung ist zu sagen, daß man nicht zwei Zeilen hintereinander (S. 75) -dschami und -djami schreiben kann, weil das letztere französische Schreibweise ist, ebenso wenn man Turmanin, Betursa oder gar Brussa (franz. Brousse) mit ou schreibt. Daß man endlich auf die unerlaubt große Zahl von Druckfehlern bei Eigennamen (Dieulafoy 27, Strzygowski 71, Riegl 54, Lanckoroński 70, Kaufmann 80, 82, Haram 20, Milet 107, Prokonnesos 107 u. a.), fremdsprachlichen Wörtern (antiquités 74, hellenic 74, ἄνθρωπος 98: der Fehler wirkt bei der Wiederholung des Zitats in pompöser Sprechweise unerträglich u. a.), Fremdwörtern und deutschen Wörtern (alles in allem über 30) aufmerken muß, ist eine traurige Aufgabe der Ordnungspolizei, die man gezwungen auch noch auf sich nimmt. So bleibt nur zu bedauern, daß eine in Druck und Abbildungen mustergültige Ausstattung einem Buche zuteil wurde, das seinem innern Wert nach eine solche Sorgfalt gar nicht verdient, da der Verfasser weder das nötige Maß von Kenntnissen, noch die Reife des Urteils, noch die Sorgfalt in der Ausarbeitung für ein solches Buch mitbrachte.

Edmund Weigand.

De Nederlandsche Monumenten van Geschiedenis en Kunst. Geillustreerde Beschrijving. Deel I: De Provincie Noordbrabant. Eerste Stuk: De voormalige Baronie v. Breda. Utrecht 1912. A. Oosthoek.

Seit dem Jahre 1903 gibt es in Holland eine Reichskommission zur Aufnahme und Herausgabe eines Inventares und einer Beschreibung der niederländischen Geschichts- und Kunstdenkmäler. Das erste nach außen hin sichtbare Zeichen ihrer Tätigkeit erschien im Jahre 1908 in Gestalt einer kurz gefaßten „vorläufigen Liste der niederländischen Geschichts- und Kunstdenkmäler der Provinz Utrecht", der bis jetzt nur noch ein zweites Bändchen über die Provinz Drenthe (1909) folgte. Dafür liegt nun aber der stattliche erste Teil des ersten, die Provinz Nordbrabant umfassenden Bandes dieses in großem Stile angelegten Inventarwerkes vor: Ein 400 Seiten starker Großquartoband mit nicht weniger als 335 Textabbildungen und 33 Tafeln, in dem die ehemalige Baronie von Breda behandelt wird. Rein äußerlich genommen also selbst ein monumentales Werk, dessen rasche Fortsetzung und glückliche Zuendeführung nicht warm genug gewünscht werden kann. Den Hauptteil (Seite 20—199) dieses Bandes nimmt die Beschreibung der Denkmäler der Stadt Breda ein, in dessen Mittelpunkt natürlich die ehrwürdige gotische „Groote Kerk" mit ihrem fast 100 m hohen Turm steht.

Die Anlage des Werkes ist streng systematisch und übersichtlich. Die verschiedenen Gemeinden werden in alphabetischer Reihenfolge behandelt. Innerhalb derselben wird dann nach folgendem Prinzip beschrieben: 1. Die Befestigungen und militärischen Gebäude, 2. die kirchlichen Gebäude, 3. das Rathaus, 4. weitere bürgerliche öffentliche Gebäude, 5. Arbeitsplätze, 6. Gebäude für Unterricht und Wohltätigkeit, 7. Privathäuser, 8. Gegenstände in mehr oder weniger öffentlichen Sammlungen oder in Privatbesitz. Einen wesentlichen Bestandteil bilden also die Beschreibungen von Gebäuden, was insofern von besonderer Bedeutung ist, als das zum ersten Male in dieser Vollständigkeit geschieht. Diese Beschreibungen setzen sich zusammen aus Literaturangaben, kurzer geschichtlicher Übersicht, eigentlicher Beschreibung nach dem Grundriß, sowohl von außen wie von innen, Angaben über die dem Gebäude gehörenden Kunst- oder geschichtlichen Gegenstände, dazu auch Bemerkungen über die Datierung.

Blättert man diesen ersten Halbband durch und sucht nach Gemälden, so ist man einigermaßen

Digitized by Google

enttäuscht, nur weniges Unbedeutende zu finden. Das liegt gewiß zum großen Teil mit daran, daß die behandelte Provinz nicht eben sehr reich an guten alten Gemälden ist, ja auch keine wesentliche Rolle in der Geschichte der holländischen Malerei gespielt hat. Aber man hat trotzdem das Gefühl, als dürften sich die Baudenkmäler von seiten der Bearbeiter einer gewissen Bevorzugung erfreuen. Auch in Holland selbst wurde schon darauf hingewiesen, es dürfe doch die Malerei in einem solchen Werke nicht zu kurz kommen! Diesem Wunsche schließen sich gewiß auch alle nicht holländischen Freunde niederländischer Kunst an, wenngleich auch der Standpunkt des Herausgebers dieses ersten Bandes, Jan Kalf, seine Berechtigung hat: Es kann nicht verlangt werden, daß in diesem Inventar auch die Gemälde in öffentlichen und Privatsammlungen wieder ausführlich beschrieben werden, die bereits durch wissenschaftliche Kataloge inventarisiert sind. Ganz recht, das wäre unbillig, auch überflüssig. Aber es gibt doch noch viele, viele Bilder in holländischem Privatbesitz, die noch nicht durch wissenschaftliche Kataloge inventarisiert sind und der Entdeckung, der Veröffentlichung harren; die Herren Moes und Martin haben in ihrer bekannten Publikation auch schon einen schönen Anfang gemacht. Jan Kalf gibt aber selber zu, daß bei der jetzigen Zusammensetzung der Reichskommission eine gewisse Gefahr vorhanden ist, daß die Malerei nicht die ihr zukommende Beachtung findet und wünscht mit Dr. Hofstede de Groot — von diesem wurde darauf hingewiesen — daß das in Zukunft anders werden möge. Die folgenden Bände werden es ja zeigen.

Im übrigen legen die Herausgeber Wert darauf zu betonen, daß sie für die kunstgeschichtliche Forschung nur Material bringen wollen, nicht aber, wie in unseren deutschen und in den österreichischen Inventarwerken, auch zusammenfassende kunsthistorische Betrachtungen über dies Material. Dieser Standpunkt hat ganz entschieden sein Gutes. So behält das Werk als Inventar, als Materialsammlung stets gleichen Wert.

Um auf den vorliegenden Band selbst noch einmal zurückzukommen, so sei noch auf die vorzüglichen Register hingewiesen, deren vier vorhanden sind: ein allgemeines der Personen, eins der Künstler, Kunsthandwerker und Handwerker, ein topographisches und ein Sachregister.

Auf das Abbildungsmaterial ist ganz besondere Sorgfalt verwendet worden. Sowohl die Autotypien wie die Strichätzungen sind technisch einwandfrei. Und, um allen Wünschen gerecht zu werden, erscheint das Werk sogar in zwei Ausgaben, deren eine auf gutes satiniertes Normalpapier gedruckt ist, die andere auf glänzendes Kreidekunstdruckpapier. Hier kommen natürlich die Autotypien brillanter heraus, aber das Kreidekunstdruckpapier hat doch so manchen Feind, und diese werden gern der andern Ausgabe den Vorzug geben. Kurt Freise.

ELSA ZIEKURSCH, Dürers Landauer Altar. München 1913. Verlag von Müller und Rentsch.

Auf dem Landauer Altar von 1511 hat Dürer unten in der Ecke sich selbst als kleine Figur hingemalt. E. Ziekursch hat den nicht glücklichen Einfall gehabt, diesen Mann, der die Tafel mit dem „Faciebat" hält und als lebendiges Monogramm so fest zum Bild heraussieht, für einen Visionär zu nehmen, dem der Bildinhalt als Offenbarung zuteil werde, wie einem Johannes auf Patmos. Mehr: die Darstellung soll wirklich eine apokalyptische sein, Apoc. VII. 9 ff., gleich dem Blatt in Dürers Holzschnittwerk, und Dürer hätte sich hier selbst an Stelle des begnadeten Evangelisten gesetzt. Der übliche Titel „Anbetung der Dreifaltigkeit" sei darum abzulehnen.

Wie für die italienische Kunst, heißt es, die divina comedia und die Oden des Horaz (?) als Hauptquellen der Interpretation benützt werden müßten, so für die nordische Kunst die Apokalypse. Zwar ist auf dem Landauer Altar manches anders als im Text des Johannes, aber dieses andere wird als unerheblich betrachtet. Statt des Lammes mit den vier Evangelistensymbolen erscheint hier Gott Vater mit dem Gekreuzigten und der Taube, die Trinität also; die „24 Ältesten" haben den vielköpfigen Reihen mit Maria und Johannes d. T. an den Spitzen Platz gemacht: jene 24 Ältesten seien schon von den Kirchenvätern als Vertreter des alten und neuen Testamentes gedeutet worden; die „Auserwählten" aber der Apokalypse wären hier einfach die lebendige christliche Gemeinde, unter Führung von Papst und Kaiser. Man hatte in dieser unteren Schar früher kurzweg die Welt gesehen, selbstverständlich die christliche Welt, die an dem Erlösungswerk des Gekreuzigten teilnimmt; die Verfasserin setzt hiefür den präziseren augustinischen Terminus der „civitas Dei" ein, eine gelehrte Umschreibung des populären Begriffs der „Kinder Gottes". Indem sie dem Thema dieser „civitas Dei" iconographisch nachgeht (und darin steckt der Wert der Arbeit), fördert sie allerhand interessantes Material zutage.

Digitized by Google

Die Idee, Kaiser und Papst als Häupter der Christenheit darzustellen, war alt in Deutschland, dagegen fehlten Darstellungen, wo, wie bei Dürer, dieser Gedanke mit dem der civitas Dei in Verbindung gebracht ist. Hier wird ein französischer Holzschnitt von 1498 (es ist ein Holzschnitt, nicht ein Kupferstich, wie die Verfasserin immer wieder sagt) vermittelnd eingeschoben, aus einem livre d'heures des Simon Vostre (Paris, Pigouchet). Daß Dürer diesen Holzschnitt gekannt hat, ist nicht unmöglich, doch läßt sich weder eine Abhängigkeit nachweisen, noch scheint es mir irgendwie notwendig, eine solche anzunehmen. Die stofflich in der Tat sehr ähnliche Darstellung des Franzosen ist aber in dem Gebetbuch gerade dem Abschnitt de sanctissima trinitate vorgesetzt! So lange uns also nichts anderes vorgebracht wird, liegt kein Grund vor, den alten Titel des Dürerschen Bildes „Anbetung der Dreifaltigkeit" zu ändern.

Indem hier Papst und Kaiser zusammen als Führer der Christenheit dargestellt sind, wird das Bild für die Verfasserin zu einem biographischen Dokument erster Ordnung. „Dürer will hier persönlich zu der Kirchenreform Stellung nehmen" (S. 25). Wirklich? Bedeutet diese Zusammenstellung etwas Besonderes im Jahre 1511?

Der Schlußabschnitt möchte das Bild als ein gotisches bezeichnet wissen und Dürers Bedeutung für die Renaissance wird auf ein Minimum herabgesetzt, ein Urteil, das nach den beigebrachten Beispielen offenbar auf eine sehr unklare Vorstellung vom Wesentlichen des neuen Stils zurückgeht.

H. Wölfflin.

Architektur und Kunstgewerbe des Auslandes. — Erster Band: Alt-Holland. Eingeleitet von André Jolles. Georg Müller und Eugen Rentsch, Verlag, München.

Nur der oberflächliche Betrachter der altholländischen Kunst wird deren Stil als einen rein malerischen charakterisieren und die Werke dieses Volkes von Malern mit denen der Venesianer vergleichen, deren Augen sich die Objekte unter ähnlichen atmosphärischen Erscheinungen darboten. Selbst in den von der Seeluft malerisch aufgelösten Landschaften van Goyens oder in Aelbert Cuyps sonnigen Bildern ohne harte Linie und Form tritt der Raum durch die Verteilung der Wolken, durch die perspektivische Führung der Flächen und den Licht- und Schattenwechsel sinnfällig und klar in Erscheinung. In den Werken Pieter de Hoochs und Vermeers, in den Landschaften Hobbemas, Potters und Adriaen van de Veldes, in den Darstellungen der Architektur- und Marinemaler kreuzen und vereinigen sich die malerischen und die linearen, konstruktiven Elemente und der Raum entwickelt sich hier folgerichtig und deutlich. Die holländische Architektur läßt den allgemein verbreiteten hochentwickelten Sinn für die Gestaltung des Raumes zusammen mit der Freude an malerischen Effekten am feinsten in wohnlichen Bauwerken aufleben, die sich in ihren Verhältnissen einheitlich dem Straßen- und Stadtbild einfügen und deren rot-weiße Fassaden die Grachten und Plätze malerisch umsäumen. Die bedeutenden öffentlichen Gebäude von Lieven de Key, Hendrik de Keyzer und Jacob van Kampen, die ihrer Bestimmung und ihrem Stil nach über die Wohnhausarchitektur hinausgehen, sind zu vereinzelt, um von ihnen die Gesetze und Bedingungen der altholländischen Baukunst ableiten zu können. Charakteristisch ist das Wohnhaus, das in gemeinsamer Arbeit des bürgerlichen Auftraggebers und des Architekten ohne Prätension schlicht und schön emporwächst. Im Innern gelten dieselben Gesetze, die für die Einordnung des Gebäudes in das Stadtbild maßgebend sind. Die Möbelstücke stehen mit ihren klaren Formen harmonisch im Raum, der sich wiederum logisch und wohlproportioniert dem Hause einfügt. Aus der Form des Möbelstückes spricht derselbe klare Geist wie aus der gesamten Stadtanlage; der Zierrat des Gebäudes offenbart den gleichen Geschmack wie der des Hausgerätes.

Der starke einheitliche Zug, der im Kunstgewerbe und in der Architektur Althollands zu verspüren ist, spricht eindringlich aus dem Buch von A. Jolles, in dem Möbel und Wohnhäuser Rathausbauten, Schlösser und Gärten wiedergegeben sind. Viele dieser 246 Objekte, die gut reproduziert sind, gehören zu den allgemein bekannten Dingen holländischer Baukunst und Kunstgewerbes. Aber auch wenn in dem Buche mehr unbekannte Objekte reproduziert wären, hätte es damit doch nichts wesentlich Neues bieten können, da eben allenthalben dieselben einheitlichen Tendenzen und Formen herrschen und überall das gleich hohe Niveau bewahrt wird. In seiner Einleitung zeigt der Verfasser die großen Entwicklungslinien der holländischen Architektur. Er betont, daß das Fehlen pomphafter fürstlicher Aufträge der Architektur von Holland nur zum Vorteil gereichte, daß die straffen, maßvollen Formen nicht zuletzt dem Umstand zu verdanken sind, daß man für schlichte Bürger baute. Die Architektur verfällt ebenso wie die Malerei, als

Digitized by Google

am Ausgang des 17. Jahrhunderts das Streben der reichen Patrizier dahin geht, Paläste zu errichten, die aus dem bürgerlichen Milieu herausfallen sollen.

Das Buch wird hoffentlich dazu beitragen, daß neben der Malerei auch die altholländische Baukunst ihrem hohen Wert entsprechend allgemein geschätzt wird, zumal sie auf die neuere Architektur in Deutschland zweimal stark eingewirkt hat. Das erste Mal verwirrend in den achtziger und neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts, als man die Obelisken, Kartuschen, Säulen und Treppengiebel, die an altholländischen Bauten eine bestimmte Funktion verrichteten und etwas auszudrücken hatten, wahl- und sinnlos zu leeren Dekorationszwecken übernahm und als die Stirnseite von Lieven de Keys maßvoller Haarlemer Fleischhalle ein beliebtes und mißverstandenes Vorbild wurde. Das zweite Mal wirkte die altholländische Architektur wahrhaft vorbildlich ein, als man wieder vernünftig zu bauen begann. Holländische Bauwerke von der Art des Mauritshuis standen des öftern bei Schöpfungen Messels und seines Kreises Pate. Eduard Plietzsch.

HERMANN UHDE-BERNAYS, Carl Spitzweg. Des Meisters Werk und seine Bedeutung in der Geschichte der Münchner Kunst. München 1913, Delphin-Verlag. Zweite vermehrte Auflage ebenda, 1914. Mit 8 Gravüren, 4 Farbtafeln, 115 (133) Bildern in Mattkunstdruck u. Textabbild.

Dieses Buch hat sich inzwischen selbst gelobt. Denn es will schon etwas heißen, daß von einem Werke, dessen Preis zwar durchaus angemessen, aber doch nicht niedrig ist, bereits nach Jahresfrist die zweite Auflage erscheint. Mag nun auch der Erfolg zu einem Teile auf die Rechnung der vielen Bilder Spitzwegs kommen, die hier in vorzüglichen Reproduktionen dargeboten werden, so ist es doch immerhin ein erfreuliches Zeichen, daß der Erfolg ein Buch getroffen hat, welches eine sehr ernsthafte kunstwissenschaftliche Arbeit ist, und nicht etwa nur ein Plauderbüchlein über den Maler Spitzweg und seine lustige Welt.

Dieses Buch beabsichtigt, wie schon aus dem Titel hervorgeht, keineswegs eine Biographie zu sein. Das wäre auch so unberechtigt, wie nur möglich, denn selten sind für eine Kunst äußere Lebensumstände und -Ereignisse so gleichgültig gewesen, wie für die Spitzwegische. Das große Verdienst dieses Buches ist es vielmehr, daß hier von einem, der den letzten Resten dieser Zeit, Dingen wie Menschen, nahesteht, vielleicht gerade noch im letzten Augenblick gründlich und mit Berücksichtigung aller nach den verschiedensten Seiten laufenden Fäden, und doch ohne Überschätzung das dargestellt wurde, was für die Entwicklung der deutschen Kunst in der Mitte des 19. Jahrhunderts von größter Wichtigkeit war: die Geschichte und Tradition des Münchener Ateliers.

Die Folge davon ist, daß Kulturhistorisches, Schilderungen der Münchener Kunstverhältnisse einen breiten Raum einnehmen. Der Hauptteil aber gehört einer Analyse der Kunst Spitzwegs, und zwar sowohl der Beziehungen, die sie mit zeitgenössischen Bestrebungen innerhalb und außerhalb Deutschlands verknüpfen, wie der immanenten Entwicklung dieser Malerei, die zwar deutlich auf freiere Ausbildung des Malerischen auf Kosten der Anekdote ausgeht, aber gerade gegenüber den Anregungen einer rein künstlerischen, vom Motiv fast unabhängigen Kunst, eine bewußte, beinahe pedantische Beschränkung übt. Es ist sehr fein gesehen, daß hier der Weg von der Erhebung zu einer freieren, rein malerisch bestimmten Interpretation der Wirklichkeit zuletzt immer wieder durch technische Finessen (Palettenkultur nennt es Uhde-Bernays) in das Atelier zurückführt, und wie von dieser Erscheinung aus die Wichtigkeit der Einflüsse, der Anregungen von außen verständlich wird. Nicht ganz so überzeugend klingt mir, was von der psychologischen Begründung unseres Verhältnisses zu den Gegenständen der Spitzwegischen Kunst gesagt wird. Wie ich denn überhaupt nicht glaube, daß sich so etwas in eine allgemein gültige Form bringen lassen wird. Ich persönlich bin gerade geneigt, vielmehr als die Sehnsucht nach der guten alten Zeit und die Romantik dieser Bilder das als die Lösung des Geheimnisses anzusprechen, daß Spitzweg wie im Künstlerischen, so auch im Menschlichen nicht bei der Anekdote stehen bleibt. Auch am schnurrigen Modell hat er eine Art psychologisch-unpersönlichen Interesses, eine verallgemeinernde Interpretation, die den Fall zum Typus, die Gegenständlichkeit zur Stimmung erhebt. Indessen sind derartige Empfindungen doch wohl zu persönlich, um darüber zu streiten.

Die zweite Auflage bringt zunächst 18 Abbildungen mehr, darunter einige wichtige Stücke, und eine sehr notwendige Erweiterung der Abteilung aus den fliegenden Blättern. Die wichtigste textliche Veränderung ist, daß die Frage nach dem Vorbild der Dieppeschen Frauenbäder endgültig beantwortet wird. Es ist wirklich ein Isabeysches Original (in Basel), auf das die Bilder zurück-

Digitized by Google

gehen. Was in der ersten Auflage über die Urheberschaft der drei unter Spitzwegs Namen gehenden Exemplare gesagt worden war, bleibt auch jetzt in Geltung. Sehr wichtig sind dann die neuen Mitteilungen über Spitzwegs Kopien nach Daumierschen Zeichnungen und die genauen Angaben über seine Kopiertätigkeit in Pommersfelden. Einzelne Analysen, wie die Vergleichung des Spitzwegschen Antiquars und der Delacroixschen Auferweckung des Lazarus haben größere Vertiefung und mehr Präzision im Ausdruck erfahren, ebenso wie jetzt bei der Vergleichung Spitzwegs mit Schwind und Ludwig Richter das Trennende, also das Wichtigste, stärker betont wird als das Gemeinsame. Überhaupt ist durchgehend eine stärkere Rhythmisierung und eine logisch schärfere Gliederung und Profilierung des Textes zu bemerken. Sonst finden sich noch zahlreiche wichtige Erweiterungen kulturhistorischer Art.

Daß das Werk den ganzen Kreis der Interessen und Betätigungen dieser Zeit mit heranzieht, und daß Darstellung und Sprache von feinem künstlerischen Reiz sind, braucht wohl bei diesem Autor nicht besonders betont zu werden.

Hans Friedeberger.

RICHARD HAMANN, Die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert. Mit 257 Abbildungen. Leipzig u. Berlin 1914. Verlag von B. G. Teubner. In zwei Leinwandbänden M. 2.50, in einem Halbpergamentband M. 6.—.

In der Form der großen Teubnerschen Serie „Aus Natur und Geisteswelt", aber in besonderer Stärke und guter, was den Einband betrifft, sogar ausgezeichneter Ausstattung, gibt das vorliegende Werk des Marburger Professors Hamann eine erschöpfende Darstellung der deutschen Malerei von Graff und Mengs bis zu Hodler. Es deckt sich in großen Teilen mit dem Führer, den Hamann 1906 bei G. Reimer durch die Jahrhundertausstellung erscheinen ließ, und erweitert Vorzüge und Mängel jenes Büchleins zu einer grundlegenden Darstellung.

Die Vorzüge liegen, wie nicht anders zu erwarten, auf dem Gebiet der systematischen Analyse und Psychologie, die den Verfasser von „Impressionismus" und „Rembrandts Radierungen" seit jeher ausgezeichnet hat; in der glänzenden Schärfe seiner Dialektik und der Konsequenz seiner Gedanken. Wer mit der Weltanschauung Hamanns unbedingt mitgeht, wird seine Freude an diesem klar und einheitlich geschriebenen Buche haben; lernen kann jeder viel daraus. Und wenn man nun die kritische Sonde gerade an dem obersten Prinzip, an der Anschauungsweise des Verfassers anlegt, so bedeutet das selbstverständlich kein Urteil über die Qualität, sondern lediglich eine Auseinandersetzung über die prinzipielle Wertung von Kunstwerk und Künstler mit dem Verfasser.

Es ist schon nach den ersten Seiten unmöglich zu übersehen, daß Hamann kein Anhänger der Carlyleschen Heldentheorie ist. Er geht so objektiv nach Etappen in der Entwicklung vor, daß derselbe — Nb. bedeutende — Künstler in mehreren Kapiteln sozusagen zerteilt vorkommt, je nach seiner künstlerischen Entwicklung. Man kann sich kaum einen stärkeren Gegensatz zu Meier-Graefes Entwicklungsgeschichte denken, diesem Hohenlied auf einzelne schaffende Genies des 19. Jahrhunderts. Für Hamann gibt es eigentlich kein Genie; sondern nur eine immanente Kraft des Milieus, des Zeitgeistes, des allgemeinen Kultur- und sogar Zivilisationswillens, welche selbsttätig die Entwicklung der Kunst im 19. Jahrhundert besorgt, und der die Künstler, auch die größten, rettungslos als prädestinierte Räder der großen Maschine eingefügt sind. Das geht so weit, daß mit denkbarer Entschiedenheit die Gemeinsamkeiten von Marées und Leibl mit Defregger, Lenbach und Knaus erörtert werden, mit einer so eindringlichen und fast peinlichen Intensität psychologischer Methode, daß man ganz entmutigt schon die Hoffnung aufgibt, den Großen noch besondere Kapitel gewidmet zu sehen. Nachher erhalten sie sie freilich. Aber es ist Hamanns System, das Niveau zu erniedrigen, das Bedingte jeder Leistung hervorzukehren gegenüber der „einmaligen und unersetzlichen Weise" des Genies. Die Tendenz der Zeit, die große Masse gibt den Ton an. So kann der urteilen, der aus der zersetzenden Zeitschicht des Impressionismus hervorgegangen ist; des Impressionismus, dessen Gefährlichkeit für höhere Auffassung und Humanität Hamann selber so wahr und tiefgreifend erläutert. Er selber aber steht mit seiner Anschauung der Kunst gegenüber auf seiten dieses Nihilismus, der die Werte der Persönlichkeit grundsätzlich mißachtet und mit den Formeln sozialer und objektiver Kritik dem Geheimnisvollen glaubt auf den Grund leuchten zu können. Darum hat auch das Buch Hamanns einen durchaus pessimistischen Zug; und wollte man sich von ihm aus seine Meinung über die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts bilden, so wäre die Wirkung eine niederdrückende. Es gibt

Digitized by Google

aber Dinge, die höher sind als die ganze Masse von Werken, die ein Künstler hinterlassen hat; Dinge, die uns mit heiliger Ehrfurcht vor Hans von Marées schweigen lassen, demselben Künstler, den Hamann in einem Atem mit Knaus und Gysis nennen kann, weil ihre gemeinsame Determination in dem Pathos der Gründerzeit liege! Vielleicht ist es auch dieses Frommsein des Genius, das Hamann nicht sieht, und weshalb er den „modernen Stimmungsimpressionismus" — d. h. die Worpsweder, Karlsruher u. a. Heimatkünstler — an künstlerischer Reife und Melodie der Linienrhythmen über Caspar David Friedrich stellt; weshalb er zwischen den Zeilen vermuten läßt, daß ihm der Historien-Kaulbach wichtiger erscheint als Schwind.

Je mehr sich das Buch der modernen Zeit nähert, desto ungleichartiger wird sein Schritt; und hier darf man fragen: warum Hamann mit dem Ausklingen des Impressionismus, etwa mit Beckmann und Rösler, nicht Schluß machte, sondern noch versuchte, die „Neudeutsche Monumentalmalerei", wie er die jüngste Entwicklung nennt, zu charakterisieren, man sieht nicht recht, ob bejahend. Es ist dies bedauerlich im Interesse der neuen Kunst, deren Vertreter er allzu ungleichartig nennt. Man vermißt z. B. schon unter den Anregern Edward Munche großen Namen, sieht ungern Nolde beiläufig neben Pechstein und Hettner als Vertreter eines „Masken- und Marionettenstils" erscheinen, und vermißt vollends irgendeine Erwähnung von Künstlern wie Rohlfs, Kokoschka, Nauen, Amiet, E. Heckel u. a. Warum? Da doch z. B. Namen auftauchen wie Bechtejeff, Marc, Kanoldt, Macke, deren Träger selber die letzten sein werden, sich vor den Genannten erhoben zu wünschen!

P. F. Schmidt.

MAX VON BOEHN, Die Mode. Menschen und Moden im 17. Jahrhundert. 225 Abb. Verlag von F. Bruckmann, München.

Den früher erschienenen Bänden über die Mode im 19. und 18. Jahrhundert ist kurz vor Weihnachten ein fünfter Band gefolgt, der das 17. Säkulum zum Gegenstand hat. Ein amüsantes, vielseitig und kostbar illustriertes Buch, dessen Lektüre kurzweilig und unterhaltend, kaum die Summe von Wissen und feiner ästhetischer Schulung ahnen läßt, die dieses Werk verschließt. Der Gedanke des Autors, der Kulturgeschichte von dem Punkte aus nahezukommen, wo sich der Mensch wirklich so gibt — wie er sich empfindet, (in der Kleidung nämlich) war von Anfang an überaus glücklich und hat mit überlegener Selbstverständlichkeit der Publikation ihren Erfolg gesichert. Für den Fachmann wertvoll ist neben der oft mit Raffinement und aus entlegenen Sammlungen zusammen gesuchten illustrativen Ausstattung auch der charmante Text des Verfassers, der um die Problematik der Mode (wenn das Wort gestattet sein mag) mit Eleganz ein aus den Quellen geschöpftes Kulturbild malt, das für die Wertung auch der kunstgeschichtlichen Fragen nicht zu unterschätzen ist. Wie hier Geschichte, Kunst und die Vielseitigkeit des Sozialen geschickt zu einem harmonischen Ganzen verwebt sind, das zeugt von einem neu gestaltenden Künstler, der die Vergangenheit an sich erlebt hat. Vielleicht hätte sich der Verfasser noch größeren Dank erworben, wenn er bei der Zusammenstellung Deutschland noch mehr in den Vordergrund gerückt hätte — denn das siebzehnte Jahrhundert, die Zeit des Dreißigjährigen Krieges und seiner Folgeerscheinungen, sichert gerade der Geschichte unseres Landes ein fast tragisches Interesse — und aus dem völligen Versagen der Eigenkraft heraus (in der ersten Hälfte dieses Zeitraums) den allmählichen Aufstieg nachzuzeichnen, der evident genug vorhanden ist, wäre in vielem amüsanter gewesen als das oft wiederholte ausländische Beispiel in neuer, wenn auch höchst reizvoller Beleuchtung zu zeigen.

G. Biermann.

GUSTAV SCHIEFLER, Das graphische Werk von Max Liebermann. — Zweite, durchgesehene und um das Doppelte vermehrte Auflage. Berlin 1914. Verlag von Bruno Cassirer.

Vor sechs Jahren ließ der Hamburger Sammler als ersten in der Reihe seiner Oeuvrekataloge neuerer Graphik einen Liebermann-Band erscheinen. Heute ist das Werk seit langem schon überholt, überholt durch das Schaffen des Künstlers und durch die bessere Kenntnis des älteren Materials, das inzwischen aus vergessenen Massen in den Besitz von Sammlern und Museen überging. So rechtfertigte sich die Herausgabe einer neuen Auflage, und wenn auch hie und da noch etwas übersehen sein mag, so darf doch der neue „Schiefler" mit seinen ausführlichen Etatbeschreibungen, abgesehen von Nachträgen, die durch weitere Arbeiten Liebermanns notwendig gemacht werden, als einigermaßen endgültiger Katalog angesehen werden. Jedenfalls würde es sich empfehlen, auch wenn eine Ergänzung noch erforderlich sein sollte, die Nummernfolge nicht nochmals zu verändern, was besser auch diesmal schon ver-

Digitized by Google

mieden worden wäre, da solche Kataloge ja lediglich der Orientierung dienen und daher Komplizierungen möglichst umgehen sollen. Werden hier nun einige kleine Ausstellungen an der Arbeit gemacht, so geschieht das lediglich im Interesse der Sache, die ja alle Sammler angeht, und um mit der einen oder anderen Anregung etwaigen weiteren Auflagen zu dienen. Es ist vor allem die mangelnde Konsequenz in der Verwendung der Buchstaben a, b, c usw., die einmal Exemplare, ein andermal Abdrucksgattungen bzw. Auflagen bezeichnen und zuweilen sogar Zustände, insofern die Schrift, die der Verfasser „Unterdruck" nennt, in die Platte eingerissen ist. Singer hat in seinem Klingerkatalog den Fehler begangen, Zustände und Auflageverschiedenheiten in der gleichen Nummernfolge unterzubringen. Es sollte immer Prinzip bleiben, wie es seit alters war, daß jede Veränderung in der Platte als Etat gilt, anderes aber nicht. Zustände mit Schrift sind also mit römischer Ziffer zu bezeichnen. Wo keine Plattenveränderung vorliegt, bleibt dagegen jede Feststellung unsicher. Aus diesem Grunde ist es bedenklich, überhaupt Rubriken für Probedrucke, Auflagen usw. einzuführen. Solche Angaben sind wertvoll, genügen aber in anmerkungsweiser Fassung. Keinesfalls geht es an, einzelne Exemplare als besondere Rubriken aufzunehmen, da für andere, die dem Verfasser etwa unbekannt blieben, dann von vornherein kein Platz bleibt, und solche Fälle liegen bereits vor. Auch ist zu sagen, daß die Papiergröße ein unsicheres Erkennungszeichen ist, da ja ein Exemplar beschnitten werden kann, wodurch Verwirrung entstehen muß. Ein tatsächliches Versehen ist bei Nr. 15, der Lithographie „Im Seebade" zu bemerken. Es gibt nicht „Exemplare mit Überdruck einer blauen Platte", sondern die Platte selbst existiert in blauem Abdruck, der mit schwarzer Kreide etwas überarbeitet ist. Schließlich ist das Register nach einem etwas umständlichen System angelegt. Es würde sich empfehlen, die Rubriken zu vereinfachen, selbst auf die Gefahr kleiner Ungenauigkeiten, und jedenfalls als zweites Register ein alphabetisches Verzeichnis der gebräuchlichen Titel zu geben, eventuell auch die Maße hier zu wiederholen, da vielfach ähnliche Darstellungen in Frage kommen, und jede Erleichterung der Übersichtlichkeit zu begrüßen wäre. Das sicherste Mittel rascher Orientierung ist allerdings die Abbildung jeder Arbeit. Delteil hat in seinem „peintre-graveur illustré" dieses Prinzip eingeführt, und Sievers' Kollwitz-Katalog hat sich mit Recht genau an das französische Beispiel gehalten. Denn diese Form ist das Ideal eines Oeuvre-Katalogs. Liebermanns graphisches Werk verlohnt gewiß eine solche Behandlung. Und wenn die dritte Auflage notwendig wird, entschließt sich hoffentlich der Verlag, statt der umständlichen Beschreibungen überall Abbildungen zu geben. Hübscher ist der Band, wie er jetzt vorliegt, aber brauchbarer wäre er mit Illustrationen, und die Ausstattung der Hanckeschen Liebermann-Biographie zeigt, daß auch diese Aufgabe buchtechnisch einwandfrei zu bewältigen ist. Glaser.

GEORG R. VON KIESZKOWSKI, Ein Gemälde von Hans Dürer in der Krakauer Domschatzkammer. — Sonderabdruck aus dem Kunstgeschichtl. Jahrbuch der K. K. Zentralkommission für Erforschung u. Erhaltung der Kunst- und histor. Denkmale, 1912.

Die Arbeit steckt sich weitere Ziele, als es ihr Titel vermuten läßt. Sie bietet nämlich eine zusammenfassende Darstellung der Tätigkeit Hans Dürers in Krakau. Auf der älteren, im Text genannten Literatur fußend kommt der Verfasser zu dem Ergebnis — und das ist als vornehmstes Resultat der Untersuchung hervorzuheben — daß die Tafel mit dem hl. Georg in der Domschatzkammer zu Krakau, das Bildnis des Bischofs Peter Tomicki (Kreuzgang der Franziskanerkirche, Krakau) und daß die Arbeiten des Silberaltares (Domschatzkammer, Krakau) als eigenhändige Arbeiten Hans Dürers anzusehen sind. Man darf den Begründungen dieser Zuschreibungen wohl beistimmen, wie der Annahme, daß das Bild mit dem hl. Georg das frühest entstandene ist, daß das Bild des Bischofs Tomicki um 1532 gemalt wurde und daß die Arbeiten des Silberaltares in die letzte Schaffensperiode des um 1538 vermutlich in Krakau verstorbenen Künstlers gehören. V. C. Habicht.

ERWIN WURZ, Der Ursprung der Kretisch-Mykenischen Säulen. Mit 161 Abbildungen. München 1913. Verlag Georg Müller & Eugen Rentsch.

In der Entzifferung der Formensprache der antiken Kunst spielt seit kurzem die Dattelpalme eine besondere Rolle. Aus dem Auseinanderbiegen ihrer Wipfel hat zuletzt F. v. Luschan die ionische Säule erklärt. Und C. F. Lehmann-Haupt hat ergänzend nachgewiesen, daß das charakteristische Merkmal des ionischen Kapitells, das Eierstabkymation einem Blätterkranze nachgebildet ist,

Digitized by Google

wie sie sich auf Erzeugnissen vorarmenischer Kunst der Urartäer finden.

Die Dattelpalme wird jetzt von E. Wurz auch dazu herangezogen, den Ursprung der kretisch-mykenischen Säule zu erklären. Weniger wahrscheinlich für die Zickzackverzierungen (die auf die abgestorbenen Blätter der Palme zurückgehen sollen), glaubhaft für die sonst unerklärliche Verjüngung des Schaftes nach oben, das Kapitell, die hängende Schuppenmusterung (aus der sich die gewundene, im kretisch-mykenischen Kulturkreise sich findende, später in der römischen Kunst, der Hochrenaissance und dem Barock sich wiederholende gewundene Säule entwickelt hat), die Kannelierung der Säule, die Nachbildung der eine Rosette bildenden Palmkrone als Rosette.

Weniger geklärt sind wieder die gegenseitigen Beziehungen dieser Motive in den Ländern der Mittelmeerkultur: vor allem die Einwirkung der Palmdarstellungen, der Rosetten usf. auf die ägyptische und mesopotamische Kunst. Wenn sich die Formen aus der Palme so folgerichtig als Nachahmungen des Lebendigen und Organischen entwickelt haben, wie es wahrscheinlich gemacht wird, so braucht man auch bei Übereinstimmung nicht an so direkte Beziehungen der betreffenden Kunstkreise zu denken.

Auch daß die griechische Baukunst die Kannelierung von der kretisch-mykenischen Kunst übernommen hat, ist unbewiesen und unbeweisbar.

Auf eine Nebenbemerkung sei noch verwiesen: „Die Tendenz zum Linearen und Geometrischen geht durch die ganze mykenische Vasenornamentik, man sollte es daher aufgeben, den auf diese Ornamentik folgenden geometrischen Stil mit den linearen Mustern der Steinzeit und der beginnenden Bronzezeit zu verbinden und neben dem mykenischen Herrenstil die geometrische Weise einer ‚Volks- und Bauernkunst' zu konstruieren." Die Neigung zur Geometrisierung hat in der Tat erst der spätmykenische Stil. Aber aus ihm allein läßt sich freilich der frisch zupackende geometrische nicht erklären. K. Hönn.

Digitized by Google

RUNDSCHAU

DER CICERONE.

VI., Heft 5:

O. MÜNSTERBERG, Chinesische Kunst in Amerika. (25 Abb.)

CURT STOERMER, Die internationale Ausstellung in Bremen.

Heft 6:

O. MÜNSTERBERG, Chinesische Kunst in Amerika. (Fortsetzung und Schluß.)

DEUTSCHE KUNST U. DEKORATION.

XVII., Heft 6:

WILLY F. STORCK, Maler Adolf Hildenbrand-Pforzheim. (1 Tafel, 6 Abb.)

M., Stilleben und Landschaften von Carl Schuch. (1 Tafel, 5 Abb.)

Ein neuentdeckter Leibl. (1 Abb.)

R. BRAUNGART, Otto Bauriedls Isartal-Landschaften. (5 Abb.)

C. WEICHARDT, Kreidezeichnungen von J. Teichmann. (3 Abb.)

M. WAGENFÜHR, Architekt Heinrich Straumer-Berlin: Gartenstadt Frohnau in der Mark. (2 Tafeln, 28 Abb.)

A. R—r., Zu neuen Arbeiten von Emanuel Jos. Margold. (1 Tafel, 34 Abb.)

ALEX. KOCH, Kunstzeitschriften.

MAX MELL, Stickereien von Melitta Löffler-Wien. (1 farbige Tafel, 15 Abb.)

DEKORATIVE KUNST.

XVII., Heft 6:

MAX SCHMID, Wohnhausbauten von Felix Krüger-Köln. (1 farbige Tafel, 21 Abb.)

E. K., Arbeiten von Hans Schmithals. (1 farbige Tafel, 8 Abb.)

PAUL WESTHEIM, Keramische Werkstätte von Debschitz-München. (10 Abb.)

W. FOITZICK, Fritz Schmoll von Eisenwerth. (11 Abb.)

OTTO PELKA, Moderne Bernsteinarbeiten. (8 Abbildungen.)

H. E. WALLSEE, Ralph Voltmer-Hamburg: Figurinen zu „Schirin und Gertraude". (8 Abb.)

HARRY MAASZ, Der deutsche Volkspark der Zukunft. (4 Abb.)

DIE KUNST FÜR ALLE.

XXIX., Heft 12:

GEORG JACOB WOLF, Anselm Feuerbach und unsere Zeit. (1 farbige Tafel, 17 Abb.)

A. R—r., Laienpredigt.

rgs., Sammlung Arnold Otto Meyer-Hamburg. (1 farbige Tafel, 10 Abb.)

KUNST UND KÜNSTLER.

XII., Heft 6:

Das neue Programm. Beiträge von R. Großmann, Wald. Rösler, Max Beckmann, Max Neumann, Otto Hettner, Artur Degener, Max Oppenheimer, Georg Tappert, E. Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, August Macke, Moritz Melzer, Ludwig Meidner. (15 Abb.)

PAUL BARCHAN, Somow und seine Erotik. (14 Abb.)

Künstlerbriefe von Menzel, Leibl, Corot, Courbet, Manet, Cézanne.

WALTER CURT BEHRENDT, Über die deutsche Baukunst der Gegenwart. (11 Abb.)

H. UHDE-BERNAYS, Ein Frühwerk A. Feuerbachs. (1 Abb.)

JOHANNES WIDMER, Ein neues Bild Frank Buchsers. (1 Abb.)

WERKE DER VOLKSKUNST.

Mit besonderer Berücksichtigung Österreichs. Organ des k. k. Museums für österreichische Volkskunde in Wien. — I. Jahrg., Heft 4:

ALFRED WALCHER RITTER VON MOLTHEIN, Der Renaissancefund von Poysdorf. (6 Tafeln, 17 Abbildungen.)

FRANZ DONAT, Handgezeichnete Webereitücher aus Tirol. (4 Tafeln, 41 Abb.)

MAX HABERLANDT, Figurale Bienenstöcke aus Mähren und Böhmen. (2 Tafeln, 3 Abb.)

Holzreliefs aus Niederösterreich mit Darstellung von Himmel und Hölle. (1 Tafel.)

JAHRBUCH D. KGL. PREUSS. KUNSTSAMMLUNGEN.

35. Bd., Heft 1:

MAX J. FRIEDLAENDER, Die Anbetung der Könige Hugos van der Goes. (1 Tafel, 1 Abb.)

WILHELM VON BODE, Ein paar neuaufgefundene Gemälde des Sebastiano del Piombo. (1 Tafel, 1 Abb.)

JULIUS BAUM, Der Mindelheimer Altar des Bernhard Strigel. (14 Abb.)

GEORG SOBOTKA, Ein Entwurf Marattas zum Grabmal Innozenz XI. im Berliner Kupferstichkabinett und die Papstgräber der Barockzeit. (10 Abbildungen.)

VALERIAN VON LOGA, Grecos Anfänge. (5 Abb.)

DETLEV FRHR. VON HADELN, Über die zweite Manier des Jacopo Bassano. (12 Abb.)

DIE KUNSTWELT.

III., Heft 11:

FELIX LORENZ, Schwarz-Weißkunst von heute.

Aus den Schriften von Lionardo da Vinci, Anselm Feuerbach, Eugène Delacroix, Max Klinger.

Digitized by Google

Zeichnungen von Herbert Arnold, Karl Koepping, Hugo Vogel, O. Jernberg, Ludwig Dettmann, Fr. Kallmorgen, Ulr. Hübner, Franz von Stuck, Erich Kuithan, Max Liebermann, Anton von Werner, Ernst Pfannschmidt, Hermann Hahn, Carl Langhammer, Ludw. von Hofmann, Arnold Waldschmidt, Paul Meyerheim, Karl Albrecht, Hans Hermann, A. Weczerzik, Erich Wolfsfeld, Heinrich Wolff, Constantin Stark, Martin Brandenburg, R. Schulte im Hofe, A. Oberländer, H. Thoma, P. Vorgang, Fritz Erler, Max Thedy, Hans Looschen, Arth. Johnson.

ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

Neue Folge, XXV., Heft 6:

HILDEGARD HEYNE, Leipziger Meister um 1800 bis 1850. Zur Jubelfeier der Leipziger Akademie. (1 farb. Tafel, 12 Abb.)

CURT GLASER, Italienische Bildmotive in der altdeutschen Malerei. (27 Abb.)

HERMANN VOSS, Hans Meid. (1 Tafel, 1 Abb.)

ZEITSCHRIFT FÜR ALTE UND NEUE GLASMALEREI.

Heft 3:

JOS. LUDW. FISCHER, Die Bedeutung des Schwarzlots in der Glasmalerei als Kontur und Überzug. (1 Tafel, 9 Abb.)

Die Bemalung des Hohlglases und ihr Verhältnis zur Glasmalerei. (11 Abb.)

FRANKFURTER BÜCHERFREUND.

Mitteilungen aus dem Antiquariat von Joseph Baer & Co. / 12. Jahrg., Neue Folge, Nr. 1, Heft 1:

HANS KOEGLER, Der lateinische Hortulus animae, Basel, Thomas Wolff, 1522, ein unbeschriebenes Unikum. (3 Tafeln.)

L. BAER, Aus unserer Einbändesammlung. IV.: Französische Renaissance-Einbände. a) Gepreßte Einbände. b) Pariser Einbände im Grolier-Stil. (11 Tafeln.)

Neue Erwerbungen.

STORIA DELL'ARTE CLASSICA E ITALIANA.

I., Heft 8—10:

G. E. RIZZO, Storia dell'Arte Greca.

THE BURLINGTON MAGAZINE.

Märzheft:

ANDRÉ GIRODIE, Biographical Notes on Aimée Duvivier. (1 Tafel.)

Gibt anläßlich der Publikation eines jetzt im Besitz der Firma Ehrich-New York befindlichen, der Malerin A. Duvivier zugeschriebenen Porträts eines jungen Mannes einige Lebensdaten dieser einer Künstlerfamilie entsprossenen Pariser Malerin um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts.

D. T. B. WOOD, „Credo" Tapestries. Schlußaufsatz. (3 Tafeln mit 6 Abbildungen.)

R. L. HOBSON, Sung and Yüan Wares in a New York Exhibition. (1 Tafel mit 13 Abbildungen.)

Behandelt ausgesuchte Exemplare aus der in den Knoedler Galleries abgehaltenen, von der Japan Society veranstalteten Ausstellung chinesischen Porzellans.

OSVALD SIRÉN, A Late Gothic Poet of Line. (2 Tafeln mit 10 Abbildungen.)

Von den Fresken in der Misericordiakirche zu Figline ausgehend, die offenbar von einem Maler der Schule des Florentiners Don Lorenzo Monaco stammen, weist der Verfasser demselben Meister eine Anzahl anderer Werke zu, die seiner frühen Periode zuzurechnen sind.

ROGER FRY, The Art of Pottery in England. (2 Tafeln mit 5 Abbildungen.)

Im Anschluß an die Ausstellung englischer Tonwaren im Burlington Fine Arts Club betont der Verfasser, wie furchtbar dieser Kunstzweig nach dem 15. Jahrhundert durch das Zerfallen der Nation in „Volk" und „Vornehme" litt, da für ersteres nur noch grobe, für letztere nur auf Ornamentik und leere Eleganz ausgehende Waren geschaffen wurden, die den gesunden Boden der Realität verloren hatten.

EGERTON BECK, The Crozier in Heraldy and Ornament. (Mit zahlreichen Textillustrationen.)

Gibt eine Beschreibung der kirchlichen Hirtenstäbe und deren Formenveränderung, insbesondere der des bischöflichen Krummstabes.

LIONEL CUST, A Portrait Called „Henry, Prince of Wales, by Isaac Oliver". (3 Tafeln mit 6 Abbildungen.)

Schreibt das im Katalog der jüngst in London abgehaltenen Ausstellung „Woman and Child in Art" als von Isaac Oliver stammend bezeichnete Reiterporträt eines Prinzen von Wales dem Paul Somer zu.

Letters to the Editors. — Reviews. — Notes. French Periodicals. — Publications Received.

STARYJE GODY.

Januar:

S. ERNST, Lossenko et son oeuvre. (20 Abb.)

A. P. Lossenko, russischer Maler (1737—1773).

BARON N. WRANGELL, Notes sur la peinture espagnole à l'Ermitage. (17 Abb.)

S. JAREMITCH, Les manuscrits à peinture, exposées à la Bibliothèque Impériale de St. Petersbourg. (13 Abb.)

W. CHAMBERS, Die Ausstellung von Zeichnungen französischer Künstler der Epoche des Klassizismus und Empire im Stieglitz-Museum zu Petersburg. (5 Abb.)

Reproduziert sind Zeichnungen von Moreau le Jeune, Dehncourt, Ranson, Cauvet, Clodion und Thomire.

Digitized by Google

DIE GALERIEN EUROPAS.

IX., Heft 2:

Palma Vecchio, Sacro Conversazione
Tizian Vecellio, Die Kreuzabnahme
Antonio Canal, gen. Canaletto, Die ehemalige Markusschule
Gentile Bellini, Prozession auf dem Markusplatz (Teilstück)
Boccaccio Boccaccino, Vermählung der hl. Katharina

Venedig, Akademie

IX., Heft 3:

Pietro Longhi, Die Tanzstunde
Giovanni Battista Pittoni, Die Verkündigung
Andrea Mantegna, Der heilige Georg
Cima da Conegliano, Tobias mit dem Engel und zwei Heiligen
Giovanni Bellini, Heilige Magdalena (Teilstück)

Text v. Corrado Ricci

ONZE KUNST.

Nr. 1, Januar:

F. SCHMIDT-DEGENER, Portretten door Rembrandt II: Mennisten. (7 Abb.)

Verfasser rückt die Entstehungszeit des im Besitze von Ch. Sedelmeyer befindlichen Herrenbildnisses (Bode, Nr. 225) von „um 1635" in die Jahre 1640/41. Er begründet diese Späterdatierung durch die Person des Dargestellten, indem er einen nach der alten Mode von um 1620 gekleideten Mennoniten annimmt.

MAURITS SABBE, Albert Geudens, een schilder van Oud-Mechelen. (11 Abb.)

E. SIEWERTSZ VAN REESEMA, De opleving der Textiel-kunst. (9 Abb.)

Kunstberichten. (3 Abb.)

Nr. 2, Februar:

N. BEETS, De Tentoonstelling van Noord-Nederlandsche Schilder- en Beeldhouwkunst vor 1575 (Utrecht), I. De Meester der Virgo inter virgines; Geertgen tot St. Jans; de Leidsche School. (13 Abbildungen.)

SANDER PIERRON, Edouard Huberti, I. (4 Abb.)

Tentoonstellingen, Kunstveilingen.

SOPHIA.

P. MURATOW, Zwei Entdeckungen. (16 Abb.)

Neuentdeckte Fresken aus dem 15. Jahrhundert im ältesten Teil der Ußpensky-Kathedrale im Moskauer Kreml, vor ihrem Umbau durch A. Fioraventi, und ein kolossales russ. religiöses Gemälde aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts „Die kriegerische Kirche".

B. VON EDING, Abrisse altrussischer Architektur. Die Fensterbekleidung. (12 Abb.)

APOLLON.

Heft 1—2:

J. TUGENDHOLD, Die französischen Meister in der Samml. S. J. Schtschukin in Moskau. (10 Farbentafeln und 50 Abb., nebst vollständigem Verzeichnis.)

SILLART, Der Salon d'Automne in Paris.

G. TSCHULKOW, Dämonen und die Gegenwart; Gedanken über französische Malerei.

B. ANREP, Über Technik der Malerei.

Digitized by Google

NEUE BÜCHER

ARNOLD HILDEBRAND, Sächsische Renaissanceportale u. die Bedeutung der hallischen Renaissance in Sachsen. (Studien zur thüringisch-sächsischen Kunstgesch., Heft 2.) Verlag Gebauer-Schwetschke, Halle a. S.

GEORGES WILLAME, Laurent Delvaux 1669 bis 1778. Librairie Nationale d'Art et d'Histoire G. van Oest & Cie., Bruxelles et Paris.

HUGO KEHRER, Die Kunst des Greco. Brosch. M. 6.—, geb. M. 8.—, numerierte Liebhaberausgabe M. 30.—. Verlag von Hugo Schmidt, München.

FR. POULSEN, Die dekorative Kunst des Altertums. (Aus „Natur und Geisteswelt".) Verlag von B. G. Teubner, Leipzig und Berlin.

ERNST BASSERMANN-JORDAN, Uhren. Ein Handbuch für Sammler und Liebhaber. Mit 110 Abbildungen. (Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler, Bd. 7.) Verlag Richard Carl Schmidt & Co., Berlin.

FRIEDRICH DENEKEN, Die Sammlung niederrheinischer Tonarbeiten, Kaiser-Wilhelm-Museum Crefeld. J. B. Kleinsche Buchdruckerei, M. Buscher, Crefeld.

W. R. VALENTINER, German, French, Spanish and English Paintings and Art Objects. Modern Paintings. Verlag John G. Johnson, Philadelphia.

Woman and Child in Art, An Illustrated Catalogue of the Second National Loan Exhibition 1913—1914. Compiled by Francis Howard with Preface by Robert Roß. London, William Heinemann.

Chr. Langaards Samlinger av Malerkunst og Kunsthaandverk fra Fortiden. Med Tekst av Harry Feit, H. Grosch, Emil Hannover, Karl Madsen, Jens Thiis. 2 Bde. Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag, Christiania.

Sveriges Kyrkor. Konsthistoriskt inventarium med stöd av K. Vitt.-Hist.-O. Ant.-Akad. Utgivet av Sigurd Curman och Johnny Roosval, Gotland. Band I, Häft I. Lummelunda Ting (Utom Tingstäde). Bearbetat av J. Roosval.

E. GUIMET, Les portraits d'Antinoé au Musée Guimet. Librairie Hachette & Cie., Paris.

Josef Füriche Werke, nebst dokumentarischen Beiträgen und Bibliographie. Gesammelt von Heinrich von Wörndle unter Mitwirkung von Erich Strohmer. Herausgegeben vom K. K. Ministerium für Kultus und Unterricht. Mit acht Abbildungen. Verlag von Artaria & Co., Wien.

FRITZ KRAUSS, Stift Neuburg, eine Romantikerklause. Preis M. 1.—. Jos. Kösel, Graphische Anstalt. In Kommission bei G. Kösters akademischer Buchhandlung, Heidelberg.

Der heutigen Nummer liegt ein Prospekt der Akademischen Verlagsgesellschaft ATHENAION Berlin-Neubabelsberg über das Handbuch der Kunstwissenschaft bei. Ferner verweisen wir auf den beiliegenden Prospekt der Firma Kober C. F. Spittlers Nachfolger in Basel über das groß angelegte Werk „Die Miniaturen in den Basler Bibliotheken u. Archiven von Dr. Konrad Escher

VII. Jahrgang, Heft IV.

Herausgeber u. verantwortl. Redakteur Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Darmstadt, Heinrichstr. 51, Fernsprecher 2150. — Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretung der Redaktion in BERLIN: HANS FRIEDEBERGER, Berlin W. 15, Uhlandstr. 158. / In MÜNCHEN: Dr. ADOLF FEULNER, München, Baaderstr. 21. / In ÖSTERREICH: Dr. KURT RATHE, Wien I, Elisabethstr. 5I. / In ENGLAND: FRANK E. WASHBURN-FREUND, 3 Blenheim Road, St. John's Wood, London NW. / In HOLLAND: Dr. RUDOLF BANGEL, Haag, Willem de Zwijgerlaan 9. / In FRANKREICH: Dr. OTTO GRAUTOFF, Paris, Quai Bourbon 11. / In der SCHWEIZ: Dr. JULES COULIN, Basel, Eulerstr. 65.

Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung der Monatshefte für Kunstwissenschaft: Klinkhardt & Biermann, Leipzig, Liebigstraße 2. Telephon 13467.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftliche Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

Digitized by Google

BEITRÄGE ZU CORNELIS KETEL

Mit zwei Abbildungen auf einer Tafel

Von RUDOLF OLDENBOURG

Cornelis Ketel ist uns bisher noch immer nur aus Bildnissen bekannt, die er mehr des Verdienstes wegen als aus Freude am Porträtieren gemalt zu haben scheint. Wenigstens betont van Mander, daß ihn sein Talent vor allem zur Erfindung sinnreicher Allegorien und Historienbilder trieb, so daß wir nach solchen Werken, deren uns nur wenige in Stichen überliefert sind, mit einem Interesse suchen, das als Neugierde bezeichnet werden müßte, wenn wir nicht aus den uns bereits bekannten Gemälden wüßten, daß Ketel, abgesehen von seinen Extravaganzen, die van Mander vielleicht allzu sehr hervorhebt, auch wirklich vortreffliche, ja für seine Zeit führende Leistungen hervorgebracht hat. — Seine vielbewunderten Allegorien, die er mit eigenen, erläuternden Versen versah, pflegte er zunächst in rein literarischer Absicht mit bedeutungsvollen Anspielungen auszuklügeln, und es ist charakteristisch für die Zeit Rudolfs II., in der sich der Sinn für Kunst mit der Freude am Künstlichen, Kuriosen so eigentümlich vermischte, daß Ketel ein Besonderes zu leisten glaubte, als er die Pinsel beiseite legte und seine Allegorien mit den Fingern, ja schließlich mit den Zehen zu malen begann: „het hebben verscheydene Heeren hierin behagen gehadt."

In einem Aufsatz des Burlington Magazine bestätigt L. Cust[1]) seinerseits die von mir vermutungsweise vorgeschlagene Zuschreibung des sog. „Giant Porter" der Königin Elisabeth in Hampton Court an C. Ketel, was mich ermutigt, das hier in Abbildung mitgeteilte Gemälde der Wiener Galerie (Abb. 1) ebenfalls für den wunderlichen Künstler in Anspruch zu nehmen. Leider fehlt jede Überlieferung über den Dargestellten[2]), sowie über den Autor; auf Ketel scheint mir jedoch die Vorliebe für die lebensgroße, ganze Figur zu deuten, die er ja auch als erster ins Schützenstück einführte, ferner der trockene, dünne Farbauftrag, wie er seinem Schützenstück in Amsterdam eigen ist, besonders aber die präzise Zeichnung, die sprechende, fast unangenehme Realistik und die burleske, anspielungsreiche Aufmachung, die mit van Manders Charakteristik seines Schaffens so schlagend übereinstimmt. Freilich haben wir auch hier wieder ein Porträt vor uns, jedoch scheint das Bildnis nur eine Akzidenz zu sein, ähnlich wie bei dem Paulus oder den zwölf Tafeln der Apostel, auf denen Ketel laut van Mander zeitgenössische Künstler porträtierte. Es läge deshalb nahe, den verschmitzten Alten mit seinem Spaßmacher ungeachtet der bunten, modischen Tracht mit dem Demokrit zu identifizieren, den Ketel für Hendrick van Os in Amsterdam malte; auf diesem Bild hatte sich jedoch der Künstler auf Wunsch des Bestellers in dem lachenden Philosophen selbst dargestellt, während sein aus Stichen bekanntes Porträt mit dem häßlichen, triefäugigen Alten keinerlei Ähnlichkeit aufweist. Ferner war jener Demokrit mit den Fingern gemalt, wovon bei unserem Bilde nicht die Rede sein kann. A. v. Wurzbach behauptet zwar von dem malerisch ganz ähnlich behandelten Regentenstück von 1599 in Gouda, es scheine „bereits ganz mit den Füßen gemalt", ich habe aber diese Bemerkung bei dem bekannten Humor des verdienstvollen Lexikographen nie ganz ernst nehmen können, und halte es daher kaum für nötig daran zu erinnern, daß Ketel nach van Manders Angaben (die gerade in dieser Biographie wegen der engen Freundschaft

(1) Burlington Magazine XXII., S. 88 ff.

(2) Die Identifizierung der Schaumünze, die der Alte trägt, hat Herr Professor Dr. Habich in entgegenkommendster Weise versucht, jedoch leider ohne Erfolg.

Digitized by Google

der beiden Künstler zuverlässig sein müssen) erst im Jahr 1600 mit den Zehen zu malen versuchte und von jetzt ab nicht, wie von Wurzbach angibt, den Pinsel überhaupt verschmähte, sondern sich gelegentlich immer wieder der gewöhnlichen Hilfsmittel zum Malen bediente. Überhaupt scheinen jene etwas abgeschmackten Versuche ihrer Kuriosität halber von van Mander zu sehr in den Vordergrund geschoben zu sein, weshalb er selber betont, die nach 1600 entstandene Judith sei mit Pinseln gemalt und auch die Apostelszene, die während der Entstehung des Malerbuches in Arbeit war, unter den auf normale Weise zustande gekommenen Werken anführt. Überdies ist uns jetzt in dem von Cust publizierten Bildnis bei Herrn Knoedler in London eines jener ohne Pinsel hergestellten Gemälde bekannt, das zur Zeit eines Goltzius allerdings (wie van Mander sagt) nur aus einigem Abstand genießbar schien, während es für unser Auge gerade durch seine breite, temperamentvolle Malweise von gleichzeitigen holländischen Porträts vorteilhaft absticht.

Wenn nun auch das Wiener Bild mit keiner speziellen Überlieferung van Manders in Zusammenhang gebracht werden kann, so ist uns doch dessen eingehende Schilderung von Ketels Schaffen und die Nachricht, daß er solche genrehaften Porträts zu malen liebte, zur Orientierung von großem Wert. Nach der sehr gründlich durchgebildeten Technik wäre das Gemälde später als das Amsterdamer Schützenstück zu setzen, also in die neunziger Jahre, wo eben jene anderen allegorischen Bildnisse entstanden sind. Vielleicht wird sich gelegentlich einmal die dargestellte Persönlichkeit eruieren lassen, was dann auch auf die allegorischen Beigaben ein helleres Licht werfen wird.

* * *

In dem oben erwähnten Aufsatz weist Cust mit Recht auf die Irrtümer hin, die durch die Verwechslung von C. Ketel mit F. Zuccaro entstanden sind und die sich vor allem an der ganz unbegründeten Zuschreibung einiger sehr schwacher Bildnisse der Königin Elisabeth an Zuccaro verbreitet haben. Diese Verwechslung, die deshalb nahe liegt, weil die beiden Künstler ziemlich gleichzeitig (Zuccaro 1574 und Ketel 1578) die Königin gemalt haben, scheint mir auch in der Benennung des in Siena befindlichen Porträts der Königin (Abb. 2) vorzuliegen, das auf der Florentiner Ausstellung 1911 unter dem Namen Zuccaro figurierte. Die Königin, im schwarzen Samtkleid mit einem lichten, fahlgrauen Überwurf, lehnt an einer mit goldenen Appliken phantastisch verzierten Säule; links gewahrt man noch ein Stück der aus dem Bilde springenden Wand mit einem Butzenscheibenfenster, während das offene Fenster rechts einen Ausblick in den Hof gestattet, vor dessen Arkaden buntgekleidete Hellebardiere auf und ab gehen. Daß es sich hier nicht um einen Italiener, am wenigsten um einen Manieristen aus der Nachfolge Michelangelos handelt, bedarf bei der flächenhaften, herben Zeichnung und dem typisch niederländischen, saftlosen Kolorit kaum der Widerlegung, und Zuccaro, dessen gänzlich verschiedenes Selbstporträt wir in den Uffizien besitzen, ist hier wohl nur wegen der italienischen Inschriften genannt worden und weil man immer noch vergeblich nach seinem Porträt der Königin sucht. Die Haltung und der kühle, etwas stereotype Gesichtsausdruck erinnert vielmehr an französische Porträts aus dem dritten Viertel des Jahrhunderts, wie sie Ketel während seines Aufenthaltes in Fontainebleau und Paris 1566/67 gesehen hat, während allein schon die energische Zeichnung der Stirne, der tiefliegenden Augen und der markanten, gebogenen Nase die

Digitized by Google

trockene Realistik der holländischen Bildniskunst verrät. Die Architektur mit ihren übertriebenen Verkürzungen und der mangelhaften Charakterisierung des Materials ist im Sinne des V. de Vries, nicht des Bronzino gemalt, und was hätte ein Italiener aus der kleidsamen Mantille und den funkelnden Juwelen gemacht, die hier nur matt geschildert sind! Noch viel mehr aber erkennt man gerade Ketels Eigentümlichkeit in der etwas dunklen symbolischen Ausschmückung, sowie in der eigentümlichen Gruppierung der Gardisten im Hof, die in jenen scharf pointierten, fast gespreizten Bewegungen etwas planlos durcheinander schreiten, wie es die Anordnung des 1588 entstandenen Schützenstückes im Rijksmuseum zeigt, mit dem auch die dünne, trockene Färbung übereinstimmt.

Endlich wären auch die drei Devisen, die das Bild trägt, ganz im Geiste von Ketels stark literarisch angehauchter Kunst, nur sind sie überraschenderweise in italienischer Sprache angebracht. Unter der Säule links steht als Motto für das verantwortungsvolle Los der Dargestellten:

STANCHO RIPOSO & RIPOSATO AFFANNO.

Auf dem metallenen Sieb, das auf die praktische Klugheit der Königin in der Wahl ihrer Vertrauten zu deuten scheint, ist der pessimistisch warnende Spruch:

A TERRA IL BEN — MAL DIMORA IN SELLA

zu lesen. Der Globus endlich, der unter dem Fenster rechts steht, trägt die stolze Inschrift: QUESTO VEDO E MOLTO.

Mir scheinen diese Beischriften jedoch nur in Rücksicht auf den Empfänger, etwa einen italienischen Fürsten, in dieser Sprache abgefaßt zu sein, wofür auch die Provenienz des Bildes aus Palazzo Reale in Siena spräche. Denn auch Zuccaro würde ein Porträt der Königin, das für einen englischen Palast oder Empfänger bestimmt gewesen wäre, nicht mit italienischen Inschriften versehen haben, die denn auch in diesem Falle keinen Rückschluß auf die Nationalität des Malers erlauben.

* * *

Gelegentlich der irrtümlichen Zuschreibungen an Zuccaro hätte Cust auch an das ganzfigurige Bildnis des nachmaligen Königs Jakob I. in der National Portrait Gallery (Nr. 900) erinnern können, das ganz mit dem „Giant Porter" übereinstimmt, während das 1584 datierte Porträt des Earl of Lincoln in derselben Sammlung für Ketel schwerlich in Betracht kommt, da er sich schon 1581 dauernd in Holland niederließ; leider fehlen in dem sonst so vortrefflichen Katalog der Galerie die Inschriften und Signaturen der Bilder, die zu wissenschaftlichen Feststellungen von großem Wert wären.

Eine weitere Zuschreibung an Ketel, die geeignet ist, das Bild seiner Individualität zu verwischen, ist die des prächtigen Frauenporträts, das aus der Sammlung Weber in die Hamburger Kunsthalle gelangt ist. Nach den gesicherten Werken des Aert Pietersz. in Amsterdam und Kopenhagen scheint es mir zweifellos diesem anzugehören. Was endlich das männliche Brustbild der Sammlung Hirsch in New-York betrifft, das Cust für Ketel hält, so habe ich das Bild Th. de Keyser für die Zeit, in der er noch unter Ketels Einfluß stand, zugeschrieben, lasse aber die Entscheidung offen, ob es sich um ein Spätwerk des Lehrers, oder ein Frühwerk des Schülers handelt. Freilich scheint mir das bezeichnte nach 1600 entstandene Porträt von Ketel bei Herrn Knoedler als Bildnis wesentlich reifer und malerisch geistreicher.

Digitized by Google

CHINESISCHE KUNSTTRADITION

Von MAX R. FUNKE - San Franzisko

Die erste authentische Abhandlung über chinesische Kunst besitzen wir vom älteren Wang Wei aus der früheren Sung-Dynastie (420—479 n. Chr.), daran reiht sich Kaiser Yuan-ti (regierte 552—555), dem endlich der große Wang Wei (699—759) folgt. Chang Tsao (um 780) hat über die Landschaftskunst und L-K'an (Anfang des 14. Jahrhunderts) über Bambusmalerei geschrieben. Überdies haben noch andere bedeutende Meister wie King Hao und Lo Ch'öng aus dem 10., Ku Hsi und Su Tung-p'o aus dem 11. und Huang Kung-Wang aus dem 14. Jahrhundert ihre Ansichten über Kunst in kurzen Schriften niedergelegt. Das alles sind Werke über Malerei, daran reihen sich die Materialsammlung über Maler und Malerei, nach den verschiedenen ästhetischen Prinzipien der verschiedenen Künstler. Unter all diesen kunstgeschichtlichen Werken ragt das klassische Ku-hua-p'in-lu hervor, geschrieben von dem bedeutenden Maler Hsie Ho (südliche Ch'i-Dynastie, 479—502). Dieses ausgezeichnete und grundlegende Werk ist die Schöpfung eines hohen, klaren, gerecht wägenden und urteilsreichen Geistes; ein äußerst wichtiges Werk, welches besonders unter der T'ang-Dynastie (618—907) neu aufgelegt und vergrößert wurde. Diesem Werke schließt sich T'ang-chao-ming-hua-lu des Chu King-yuan (10. Jahrhundert) an. Neben diesen Abhandlungen prinzipieller Art haben wir auch historische und biographische Werke, vollständige Malerlisten, die alles mögliche über das Leben und die Werke der Meister, über die Anfänge der Malerei, Blüte und Verfall der Kunst, über Stileigentümlichkeiten alter Meister und endlich über Signaturen und Preise alter Bilder genügend Aufschluß geben. Das älteste Werk ist das Ming-shou-hua-lu (618 n. Chr.), des weiteren das Li-tai-ming-hua-ki des Chang Yen-yuan (841) welches im T'u-hua-kien-wön-chi des Kuo Jo-hiu (bis 1074) und im Hua-ki des Töng Ch'un (bis 1167) zwei grundlegende Fortsetzungen erhielt. Schließlich kommen noch die Gemäldeverzeichnisse berühmter Kunstsammlungen in Betracht. Der älteste dieser Kataloge ist das Chöng-kuan-kung-hsi-hua-shi des P'ei Hsiao-yuan (639), welches die kaiserlichen und privaten Sammlungen umfaßt, doch das wertvollste ist das Hsuan-ho-hua-pu (1120).

Somit besitzen wir in der chinesischen Kunstliteratur das denkbar authentischste Material über Malerei und die Künstler. Diese Werke sind zum größten Teil von den Malern selbst geschrieben, zum anderen von aufgeklärten und bestunterrichteten Kennern, berühmten Schriftstellern, angesehenen Gelehrten und hochgestellten Beamten. Allen Chinesen ist die große Tradition einer einheitlichen, immer verfeinerten, sich nie veränderten Kultur eigen. Nie ist es den Chinesen eingefallen, ihr feinsinniges und innerliches Verständnis der Kunst als Schaffende wie Genießende der Verführung preiszugeben oder ein Erleben dem großen geistigen System der überlieferten Kultur. Die Ehrfurcht vor der großen Tradition hat die Chinesen bestimmt, eine Kunsttradition zu entwickeln. Diese wieder ist, wie die chinesische Malerei und die Kultur selbst, eine geistige Einheit.

Nach chinesischer Tradition ist die Malerei erfunden worden, und zwar von Shi Hoang, doch soll dieser Name der Überlieferung zufolge das Pseudonym des Tsang Kie sein, eines Regierungsgehilfen des ersten mythischen Kaisers Fu-Hi. Überhaupt schreibt man dem letzteren den ersten Anfang aller Kultur zu und mit ihr die Erfindung von Schrift und Bild, die Kunst des Malens und die des Schreibens. Vor jener Zeit kannte der chinesische Urmensch die Knotenschrift, aus welcher Fu-Hi das hyroglyphische Schriftsystem der Chinesen entwickelte. Nach chinesischer Auf-

Digitized by Google

fassung ist Schreiben und Malen eins. Shi Hoang und Tsang Kie waren beide inspirierte Männer der Vorzeit — sagt Sung Lin (1310—1381) in seinem Versuch, über den Ursprung der Malerei. — Dieser erfand die Schrift, jener die Malerei. Schreiben und Malen sind nicht getrennte Künste, ihr Ursprung war ein und derselbe. Als Himmel und Erde zuerst sich schieden, gingen alle Dinge hervor, ein jegliches von eigener Farbe und Form, doch alles war in Verwirrung, denn da war kein Name. Auch Himmel und Erde selber wußten nicht, wie sie benennen, bis ein Mann der Eingebung aufstand und allen Dingen ihren Namen gab, so daß unten und oben, bewegliche Wesen und sprießende Pflanzen so voneinander geschieden wurden; oben war Sonne und Mond, Wind, Donner, Regen, Tau, Eis und Schnee, unten waren die Flüsse und Seen, Berge und Hügel, Kräuter und Bäume, Vögel und vierfüßige Tiere, in der Mitte waren die Dinge des Menschen mit seinem Kommen und Gehen, den Grundsätzen der Dinge, bald offenbar, bald verborgen, gebildet durch die Einflüsse von Geistigkeit und Wandlung. So ward das Bedürfnis der Menschheit erfüllt und jedes Verhältnis der Dinge fand Beachtung; aber ohne Schrift gäbe es keine Erinnerung eines Geschehens und ohne Malerei keine Auffassung der Form. Diese beiden sind Straßen, die verschiedene Wege gehen und doch zu demselben Ziele führen. Darum sagte ich, sie seien nicht getrennte Künste, sondern ihr Ursprung sei ein und derselbe gewesen. Giles sagt: Zeichnen ist eine der sechs Schriften. Die Alten pflegten ihre erzenen und steinernen Glocken und Rauchfässer mit Inschriften im Siegelcharakter zu bedecken, die gleich Zeichnungen aussahen. Auf der anderen Seite entleihen die Maler, wenn sie das Wasser oder das Laub zeichnen, oder den Bambus, die Pflanzenblüte, die Trauben, ein gut Teil von der Kunst des Schreibens. So beweisen sie, daß Schrift und Zeichnung in Wahrheit eins sind.

Sonst werden beide Künste, Schrift wie Malerei, im gleichen Grade als Kunst betrachtet, jene als abstrakte Symbolik, diese als anschauliche Bildkunst. Beide Künste wurden häufig von ein und demselben Meister ausgeübt und zur höchsten bewunderten Vollendung gebracht. Aber nie hat sich der Chinese dazu verstanden, beide Künste zu vermischen, obgleich sie demselben Ziel zustreben, wenn auch auf verschiedenen Wegen. Erst den Japanern ist das gelungen, was die Chinesen für unwürdig erachteten.

Die ältesten Nachrichten über die chinesische Malerei gehen bis zur Ts'in-Periode (221—206 v. Chr.) zurück, wenigstens weisen die umfangreichen Wandgemälde, deren Darstellungen aus den altchinesischen Entstehungsmythen und der legendenhaften Geschichte des chinesischen Reichs entnommen sind und die damals die fürstlichen Paläste sowie Opferhallen und Tempel geschmückt haben, darauf hin. Über die Technik dieser Malerei wissen wir so gut wie nichts, da uns die Kunstliteratur bis zum Ende der Hanzeit (221 n. Chr.) Anekdoten, die gerade nicht geeignet sind, uns rein historische Notizen zu geben und halb mythische Namen verschiedener Maler überliefert.

Der älteste Kunstzweig der chinesischen Malerei ist die Porträtkunst. Anfänglich ist sie aus dem Totenkult entstanden, der zu der Sitte führte, das Bildnis des Verstorbenen als Sitz für die Seele beim Begräbnis mitzunehmen und später in der Ahnenhalle des Hauses aufzubewahren, eine Sitte, die noch heute in China besteht. Infolge der starren Haltung und strengen Faceansicht der Bildnisse weisen sie auf eine uralte Tradition zurück. Die ersten Bilder wurden auf kaiserliche Edikte gemalt und stellten Porträts verdienter Toten und besonders schöner Frauen dar, deren Bildnisse an Ehrenstellen aufbewahrt wurden. Wenigstens gilt dies von der

Digitized by Google

Hanzeit (206 v. Chr. bis 221 n. Chr.). Doch weiß man nicht bestimmt, ob jene ältesten Porträts auf Seide gemalt und als Rollbild montiert wurden, obgleich seit der Hanzeit die Seide als Malmaterial nachweisbar ist und seit dem 4. Jahrhundert n. Chr. auch das Papier.

Was die Technik des intimen Bildes anbetrifft, geschieht die Ausführung mit Pinsel und Tusche und bei den kolorierten Bildern mit Wasserfarbe. Anfänglich wohl aus der Illustrierung von Handschriften entstanden, scheint die Malerei lange Zeit die ursprüngliche Tradition der aus nebeneinandergesetzten Bildern sich entwickelnden langen Rolle bewahrt zu haben. Ursprünglich stand neben den Bildern stets der Text als Erläuterung, welche bei der Landschaftsmalerei infolge des durchgehenden Geländes vom Anfang bis zum Ende der Rolle in Wegfall kam, wie uns eine authentische Kopie nach Wang-wei (699—759) einer solchen Landschaftsrolle zeigt.

Die Bilderrollen, aus denen sich später die japanischen Emakimonos entwickelt haben, wurden mit den Schriftrollen der Bücher in den Bibliotheken aufbewahrt und so scheint es, daß sie schon einen wesentlichen Bestandteil der berühmten Sammlung des Kaisers Wu-ti (140—86 v. Chr.) gebildet haben; erst später wurden sie in das Hua-shi (Bilderhaus), die große kaiserliche Galerie unter Kaiser Ming-ti (58—76 n. Chr.) eingereiht. Dieses Langrollenformat hat sich bis zur Sung-Dynastie erhalten, und wurde von dem Hochformat des Rollbildes abgelöst, eine der größten Charakteristiken der chinesischen Malerei. Die Hochrollbilder, chie-hua — begrenzte Bilder — genannt, haben die beiden Landschaftler Ma Yuan und Hsia-Kuei gegen Ende der Sung-Dynastie (um die Wende des 12. und 13. Jahrhunderts) zuerst angewandt. Beide Künstler stammen, wie uns die Chronik ausdrücklich besagt, aus den westlichen Barbarenländern.

Es geht aber nicht gut an, anzunehmen, daß das Hochformat den barbarischen Völkern entlehnt worden ist, vielmehr scheint diese Art „begrenzter Malerei" von den abgeteilten Wandschirmen, vielleicht auch von den Seidenfächern entsprungen zu sein. Hier handelt es sich aber — dies sei ausdrücklich vermerkt — um altchinesische Blattfächer, nicht um den in Japan entstandenen Faltfächer, welcher erst im 15. Jahrhundert in China eingeführt wurde. Die Malerei auf Seidefächern ist in China ziemlich alt, sie datiert bis ins dritte Jahrhundert zurück und man weiß, daß Wang Hsi-chi (321—379) und Ku K'ai-chi (364—405) Bildnisse und Figuren auf Blattfächer malten; auch von Chao Ta-nien (gegen Ende des 11. Jahrhunderts) ist es bekannt, daß er die Fächer mit stilisierten Landschaften versah, während sein Verwandter, der Kaiser Chö-Tsung, auf der Rückseite dementsprechende Verse dazu schrieb. Hierher gehören auch die Wandschirme, deren erster 745 von Li Ssu-shün für den Kaiser gemalt wurde. Im Auftrage eines viel späteren Kaisers malte Ku Hsi im Jahre 1068 das Mittelstück eines dreiteiligen Setzschirmes für den Palast, der Vorwurf scheint ein landschaftlicher gewesen zu sein.

Was nun die Innenarchitektur des alten Chinas anbetrifft, so haben wir eigentlich noch gar keine genaueren Kenntnisse. Jene Gemälde an den Wänden von Sälen scheinen meines Erachtens auf Seide gemalt worden zu sein; es handelt sich hier um die hua-pi, jene abnehmbaren und transportablen Malereien, welche mit den Schiebewänden des alten Japans, den Bildrollen der Tosa-Meister identisch sind. Bei den altchinesischen Wandmalereien spricht Giles von „fresco" auf eigens hierzu präparierten Wänden. Zwar ist dies schwerlich zu entscheiden, da bei Freskomalerei man schnell arbeiten muß, solange die präparierte Wand noch feucht

Digitized by Google

ist. Freskomalerei war in vorchristlicher Zeit in China bekannt, das habe ich bereits nachgewiesen[1]) und da handelt es sich nur um kleine Bilder, nicht um meterlange und meterhohe Wandgemälde. Ich beziehe mich hier auf eine Stelle in dem chinesischen Werk „Kunst der Malerei" von Jao-Tseu-jan (Yuan-Dynastie): Wenn die Seide sich über eine größere Zahl Abteile erstrecke oder die Wand für ein Bild über 30 m lang sei, so solle er erst mit einem Stück Kohle auf einem langen Stabe das Ganze anlegen. Hat schon Ts'ao Pu-shing (erste Hälfte des 3. Jahrhunderts) sein großes Kultbild auf eine 15 m hohe Seidenrolle gemalt.

Schon oben haben wir erfahren, daß die chinesische Malerei vorzüglich Darstellungen aus der Geschichte und Legende der Chinesen gebracht zu haben scheint, daß also die chinesische Kunst die einzige Kunst der Welt ist, welche nicht von der Religion ausging. Doch muß man dabei wohl beachten, daß die Religion der alten Chinesen keine Verehrung überirdischer Götter war, sondern ein Kultus ihrer eigenen Ahnen, ihrer eigenen Geschichte, bis tief hinab in die Urzeit der mythischen Urkaiser. Neben den angeblichen historischen Sujets malte man auch mit Vorliebe phantastische Dämonengestalten, halb Mensch, halb Tier, Geister der Wasser und der Berge, den Hasen, der das Geheimmittel der Unsterblichkeit besitzt, die sagenhaften Kraniche guter Vorbedeutung, den dreibeinigen Raben der Sonne, die Drachen, Werwölfe und Phönixe, sowie die seligen Inseln der guten Geister. Die meisten dieser grotesken Gestalten haben sich in der Malerei bis zum heutigen Tage erhalten und sind wie das Porträt auch aus dem Totenkult entstanden. Schließlich drang durch dies Chaos im vierten nachchristlichen Jahrhundert die gesamte buddhistische Götter- und Heiligendarstellung.

Anfänglich beziehen sich diese Bilder auf Kung-fu-tsze und seine 72 Schüler. Chang Shou hat sie auf die Wände — wahrscheinlich auf Seidenrollen — der Ehrenhalle gemalt, die dem Chou Kung in Ch'öng-tu geweiht waren. Ku K'ai-chi malte das berühmte Bild Vimala Kirti in einem buddhistischen Kloster (364). Das sind freilich die ersten Erwähnungen einer Wandmalerei, will man aber Lo Pin-wang, einem Dichter des 7. Jahrhunderts Glauben schenken, so soll die Wandmalerei erst zum ersten Male während der Liang-Dynastie (479—557) eingeführt worden sein. Allem Anschein nach zielt diese Nachricht darauf, daß die religiöse Wandmalerei, welche seither nur die Ahnenhallen geschmückt hat, auch auf die Kaiserpaläste und andere Wohnhäuser überging. Diese Malerei erstreckte sich auch auf profane Gegenstände, besonders auf Landschaften; hierher gehören die Landschaftsbilder von Wu Tao-tsze (um die Mitte des 8. Jahrhunderts), die große Wände des Palastes bedeckten.

Betrachten wir nun die Malerei selbst, besonders in ihrem Sujet, so scheint bei ihr die Menschendarstellung nicht das wesentlichste und ureigene Moment zu sein. Abgesehen von den Gemälden des Kung-fu-tsze und seiner Schüler, den Kriegsbildern des Su Wu, den Darstellungen der Miao-tsze, den Authochthonen Südchinas aus der älteren Hanzeit, den Illustrationen eines Ts'ai Yung (133—192) zu dem Buche der Lehren und dem der tugendhaften Frauen erscheinen Darstellungen von Drachen und Fischen, Elefanten, Rhinozerose und Löwen, himmlischen Schönheiten, Weisen der Vorzeit, Landschaften von Ku K'ai-chi, sowie Tiertribute von Tartaren, ein alter Fischer und berühmte Rosse von seinem Zeitgenossen Tai K'uei.

Aus dem 5. Jahrhundert besitzen wir neben Landschaften und buddhistischen Szenen Gemälde von Grille und Sperling, kämpfenden Enten, von Affen und Rossen;

(1) Max R. Funke, Grundriß der asiatischen Kunstgeschichte. Erster Band: „Chinesische Kunst des archaistischen Zeitalters" (im Druck).

Digitized by Google

außer diesen hat uns Tsung Ping ein prachtvolles Album von Tieren, Vögeln und Pflanzen hinterlassen. Hieran reihen sich zahlreiche Abbildungen von Palästen, fremden Völkertypen, Fasanenjagden, Kriegszügen eines Hankaisers, Blumen und Insekten. Alle diese Gemälde früherer Fürsten, vielerlei Ritter und schöner Frauen, Jagdtiere und Vögel, mannigfacher Blumen und Landschaften, eine ausgesuchte Kunst, in bunten Farben und Gold prachtvoll gemalt, haben die chinesischen Kaiserpaläste geschmückt. Anfänglich bildeten diese objektiven Darstellungen der chinesischen Malerei Vorbilder oder Warnungen bekannter Personen und Anekdoten, wie man handeln und nicht handeln soll. Erst nach und nach hat sich daraus der Sinn für die innewohnende Schönheit geschult und entwickelt, jene begeisterte Freude an der Fülle und an der Macht der Natur, der chinesischen Malerei größtes und herrlichstes Ziel. Nicht die Handlungen des Menschen, sondern die Fülle der Natur wurde zu den Vorwürfen der Darstellung in der chinesischen Malerei. Schon Wang Wei sagt darüber: den Herbstwolken zuzuschauen mit entzücktem Aufschwung der Seele, den Frühlingswind zu fühlen, wie er wilde und irre Gedanken weckt, und dann die Rolle zu entfalten und die Seide auszubreiten und die Pracht von Ebbe und Flut, die grünen Wälder, die wehenden Winde und das weiße Wasser des niederrauschenden Gießbaches festzuhalten; dies seien die Freuden des Malers.

Die Kunstliteratur gibt uns von den ältesten Malern eigentlich nur ihre Namen und die Überlieferung, daß sie auf einer allgemeinen Bildung standen und meistens hohe Staatsstellungen einnahmen. Chang Höng aus der östlichen Han-Dynastie (25—221) wird als erster genannt, und war in den sechs freien Künsten: den Kultgebräuchen, der Musik, dem Bogenschießen, dem Wagenlenken, der Schreibkunst und der Mathematik berühmt. Ts'ai Yung (133—192) war nicht nur ein berühmter Staatsmann und Gelehrter, sondern auch ein vollendeter Maler und Musiker. Die beiden Maler, Liu Pao war als Statthalter und Chun-ko als Feldherr groß. Der Urenkel des Ts'ao Ts'ao, der vierte Kaiser der Wei-Dynastie (254—260), war der erste Kaiser, welcher als Maler berühmt war. Seine nicht minder großen Nachfolger waren der Kaiser Yüan Ti (geb. 508, regierte 552—555) und der unglückliche Sung-Kaiser Hui Tsung (regierte 1100—1125, gest. 1135). Yüan Ti war auch ein berühmter Dichter. Bedeutende Maler späterer Zeiten waren Wang Wei und Su Tung-po. Maler, welche über die Kunst geschrieben haben, waren Kaiser Yüan Ti, die beiden Wang Wei und der grundlegende Hsie Ho. Das sind die Malerheroen der alten Schule und manche von ihnen gehören zu den geistigen und tatsächlichsten Häuptern des Reiches. Die Malerei hat eben schon früher wie Dichtkunst, Musik und Schreibkunst zu der allgemeinen künstlerischen Bildung gehört und so ist es bis in die neueste Zeit auch verblieben. Und gerade in den höchsten Kreisen war die Kenntnis dieser Kunst am verfeinertsten. Wang Wei gründete die erste Landschaftsschule; Li Lung-mien war als Maler wie Archäologe berühmt und Hsie Ho kopierte als Erster die alten Meister. Bis in die Yüan-Dynastie hinein zählt die Malerei zu den höchsten Künsten des alten Chinas, jene tiefbeseelten Landschaften, jene geistigsten Naturbilder, was jemals eine Kunst hervorzubringen vermocht hat.

Doch mit der Ming-Zeit (1368—1644) wird es anders, die Malerei wird mehr und mehr ein Spezialistenfach und sinkt endlich infolge der immer mehr und mehr vorschreitenden Formalisierung und Erstarrung des Landes und der Sitte zur Handwerkskunst hinab. So klagt Yen Li-pön (um 668), daß man ihn immer den Maler nenne, obgleich er als Gelehrter und Staatsminister bedeutender sei. — Im Jahre 1012 bestätigt T'ung Is, daß die Porträtmalerei nicht als hohe Kunst betrachtet wurde. So kaufte gegen Ende des 11. Jahrhunderts Ku Hsi, eines der größten

Digitized by Google

Landschafter Sohn, als Minister alle Werke seines Vaters auf, um seine Herkunft von einem Maler zu verwischen, so minder angesehen war die Malerei damals.

Mehrere Maler waren zugleich Priester, so sind uns aus der Sui-Dynastie (581 bis 618) zwei Inder, Po-mo und Ka-fo-t'o, bekannt und aus der T'ang-Dynastie der Bonze Hui. Der Staatssekretär Liu Shang, Maler und Taoist, lebte als Einsiedler in den Bergen, sein Zeitgenosse Chang-Su-Ch'ing (780), ebenfalls Maler und Taoist, verbrachte sein Leben in den Wäldern. Tai K'uai (gest. 395), Yang Hui-chie und Yüan Ming, des Wu Tao-tsze Zeitgenossen (8. Jahrh.) und Tsung-tao von Ch'ang-an (Ende des 11. Jahrhunderts) waren als Maler, Plastiker, Holzschnitzer und Bildgießer berühmt. Von den größten Malern bis zum Ende der T'ang-Dynastie sind Ku-k'ai-chi und Wang Wei als Gelehrte und Dichter bekannt, während Lu Tan-Wei, Chang Söng-yu, Wu Tao-tsze und Han Kan große Maler waren.

Neben den einheimischen Künstlern erwähnt die chinesische Kunstliteratur mehrfach Maler barbarischer Länder: Ts'ao Chung-ta, ein Inder, der unter der nördlichen Ch'i-Dynastie in einem den Chinesen fremden Stile malte (550—570); Wei-ch'i Po-chi-na aus Khotan und sein Sohn Wei-ch'i-J-söng, tatarischer Abkunft, malten um das 7. Jahrhundert in einem fremdländischen Stil, der auf die chinesische Malerei nicht ohne Einfluß war; Chin Chung-i, ein Koreaner, brachte am Anfang des 9. Jahrhunderts seine heimatliche Kunst nach China; Li-Tsan-hua (931) und Hu Huan, zwei tatarische Maler, deren Reiter- und Jagdbilder sehr geschätzt waren und schließlich Ho-li-ho-sun, ein Mongole, war Hofmaler des Kublai Khan (um 1278).

* * *

Weit wichtiger als diese toten Daten ist die Charakterlogie der Maler, deren Psychologie uns in den zahllosen Anekdoten wiederspiegelt.

Hierher gehört der Rausch, den der Chinese über alles schätzt. Li T'ai-po, Chinas größter Dichter, war Zeit seines Lebens betrunken und erst in seiner Trunkenheit entströmten ihm so recht die Verse:

Trommelklang, Glockenspiel brauchen wir nimmer,
Aber ein Rausch, so für heut und für immer
Hebt uns hinaus, über irdische Zeit.
Weise der Vorzeit — sie starben vergessen! —
Hussah! — Lasset uns trinken und essen! —
Dem Zecher winket Unsterblichkeit.

Unser ältestes Beispiel ist der berühmte Ts'ai Yung (133—192), genannt der trunkene Drache. Wu Tao-tsze, von den Chinesen als der größte ihrer Meister verehrt, berauschte sich erst ganz gehörig, ehe er an die Arbeit ging und war er einmal vollständig betrunken, dann regte sich sein Pinsel, aus dem wunderbare Landschaften von tausend Formen hervorgingen. Sun Wei (9. Jahrhundert) hatte ein leichtes und wildes Herz und liebte, wenn auch ohne Übermaß, den Wein. Doch luden ihn Reiche und Vornehme ein und begingen diese ihm gegenüber auch nur den kleinsten Verstoß gegen die Sitte, so brachte ihn kein Gold der Welt dazu, ihnen etwas zu malen. Li Kuei-chön, ein taoistischer Priester des 10. Jahrhunderts, lebte stets in Schenken und zog man ihn zur Rechenschaft, so sperrte er den Mund auf und sog an seinen Fingern ohne ein Wort zu sprechen. Einst stellte ihn der Kaiser zur Rede, Li sprach: Mein Kleid ist dünn und ich mag den Wein, den Wein trink ich, um mich zu erwärmen; und Bilder male ich, um den Wein zu bezahlen. Von Chi Hui (10. Jahrhundert) lesen wir: Wenn der Wein ihn begeisterte, so hielt

Digitized by Google

er die Wolken und die Berge in seiner hohlen Hand. Auch von Li Ch'öng (10. Jahrhundert), einem der bedeutendsten Landschafter, Fan K'uan, Kao K'o, Wu Wei und Kao Ku lesen wir ähnliche Anekdoten, denn diese vier Künstler starben am Delirium tremens...

Dem würdevollen Chinesen erschien der Künstler als ein exzentrisches und unberechenbares Wesen, ein Mensch, welcher die Gunst der Fürsten verschmähte und welcher ein staatliches Amt nicht für das höchste erstrebenswerte Ziel erachtete, der die zahllosen Regeln der Gesellschaft vergaß, um sich lieber der goldenen Freiheit, dem Wandern und der Einsamkeit hingeben zu dürfen; vor einem solchen Menschen hat der konventionelle Chinese ein geheimes Grauen, aber auch einen heimlichen Neid und bei den großen Leistungen verschiedener Maler eine scheue Bewunderung. Über all diese leichtlebigen chinesischen Künstler weiß die chinesische Kunstliteratur recht originelle und lustige Geschichten zu erzählen.

Von Wang Möng (4. Jahrhundert): Ich esse gern, trinke gern und male gern. Wer mir gute Speisen, guten Wein und feine Seide gibt, dem schlage ich nichts ab. Ku K'ai-chi galt als der größte Gelehrte, der größte Maler und der größte Narr seiner Zeit, er war gutmütig, aber auch abergläubisch gewesen. Tsung Ping (5. Jahrhundert) liebte rasend die Einsamkeit und wanderte tagelang, die Laute in der Hand, in der schweigenden Gebirgswelt umher. T'ao Hung-ching (6. Jahrhundert) widerstand allen Bitten des Kaisers, an den Hof zu kommen und sandte ihm einmal als Antwort ein Bild mit zwei Rindern, das eine streifte nach Herzenslust zwischen Feld und Wiesen herum, während das andere prachtvoll aufgezäumt war, doch mußte es der Leine und der Peitsche des Hirten folgen. Shi K'o (Ende des 10. Jahrhunderts), einer der wenigen Karikaturenmaler der chinesischen Kunst, liebte es, den Ernst in Scherz zu kehren und verlachte schnöde die würdevollen Konventionen des Landes. Kao K'o-ming war freigebig und ritterlich, eine Tugend, die man bei chinesischen Künstlern kaum findet. Um sich in die Natur zu vertiefen, damit die Eingebung käme, lebte er wochenlang im Wasser oder unter den Tieren in Berg und Wald. Ein ganz eigenartiger Kauz schien Ni Tsan (1301—1374) zu sein; er verteilte sein großes Vermögen an seine Verwandten und wanderte in Armut an die Ufer der Flüsse und Seen. In bescheidenen Klöstern pflegte er kurze Zeit zu rasten und verschenkte seine Bilder jedem, der sie mochte. Einst brachte ein Diener ihm Seide und Geld mit der Bitte, ein Bild zu malen. Da wurde der Künstler sehr zornig und rief er sei kein Bettelmaler und Parasit der Reichen, zerriß die Seide und schickte das Geldgeschenk zurück. Von Ku Shöng, einem Landschaftsmaler der T'ang-Dynastie endlich, weiß man folgendes von seiner Arbeitsweise zu erzählen: Zunächst breitete er die Seide auf den Boden und mischte die Farben. Dann ließ er eine Anzahl Musikanten Trompeten blasen, Trommeln schlagen und einen wirren Lärm vollführen. Währenddem legte er ein gesticktes Kleid an, setzte eine kostbare Kopfbedeckung auf und trank, bis er halb berauscht war. Dann begann er die Umrisse zu ziehen und die Farben anzulegen; Berghöhen und Inselränder entstanden auf eine wundervolle Weise.

Andere Künstler wieder liebten die Einsamkeit. So heißt es von Ku Chün-chi (5. Jahrhundert): er richtete sich eine Art Boden im Hause ein, den er als Arbeitsstätte benutzte. An stürmischen oder schwülen Tagen rührte er keinen Pinsel an, doch an warmen und heiteren Tagen war er stets bereit, ihn in Farben zu tauchen. Dann pflegte er auf seinen Boden zu steigen, zog die Leiter hinter sich hinauf und Frau und Kinder sahen ihn nicht so bald wieder. Ch'ü Cho (15. Jahrhundert) war nicht imstande zu malen, wenn irgend jemandes Gegenwart ihn störte. Wieder

Digitized by Google

andere Maler lassen sich erst von der Natur begeistern, ehe sie ans Schaffen gingen. So erzählt man sich von Fan K'uan (um 1000), daß er meist in den Bergen und Wäldern lebte. Oft saß er einen ganzen Tag über auf einem Felsen und sah sich rings um, die Schönheit des Landes zu genießen. Ja selbst in Schneenächten beim Mondenschein wanderte er, starr vor sich hinblickend, damit ihm die Eingebung käme. Auch J-Yüan-chi (10. Jahrhundert) reiste im Lande umher, betrachtete berühmte Berge und größere Ströme und wo er eine schöne Landschaft fand, blieb er und trieb sich umher, als wäre er der Genosse der Affen und der Bären dort. Gelang es ihm dann, was er im Herzen und in der Seele hatte, auf die Seide zu malen, so waren es Dinge, von der die Alltagswelt keinen Schimmer hatte. Sein Zeitgenosse Kao K'o-ming war Liebhaber von Dunkel und Schweigen; tagelang schweifte er in wilden Gegenden umher, um tief in die Schönheit von Berg und Wald zu blicken. Dann kehrte er heim, zog sich in einen stillen Raum zurück, warf alle Sorgen hinter sich und ließ seine Seele der Erde entfliehen. In solchem Zustande schuf er seine Meisterwerke.

Die zuletzt erwähnten Anekdoten führen uns nun zu der Eingebung, zur Inspiration über, die in der chinesischen Malerei eine so große Rolle spielt, jenes plötzliche Aufflammen und Entzücktsein des Künstlermenschen. — Schon von Chang Söng-yu (um 500) heißt es: seine Ideen entströmen ihm wie eine springende Quelle, von einer unsichtbaren Macht emporgetrieben und mit zwei Pinselstrichen ist die Verwirklichung vollendet; über Chan Tse-ch'ien (um 600): Werke göttlicher Eingebung, wenn sie zertrennt sind, kommen mit Notwendigkeit immer wieder zusammen; über Hsie chi (um 700): seine Bilder sind nicht anders als Werke der Eingebung zu nennen. Von Wu Tao-tszes „Nirvanabild" heißt es: wie konnte der Maler also die Geheimnisse von Leben und Tod ergründen? Es war ihm eingegeben. Und von Wang Wei (699—759): die Idee blitzte ihm durch den Sinn und schon hatte die Hand sie vollendet — eine Eingebung des Genius; von Fan K'uan (Anfang des 11. Jahrhunderts): er ging in den Bergwald; hier betrachtete er die veränderlichen Werte der Wolken und Nebel, die schwierigen Effekte von Wind und Mondschein, Schatten und Licht, bis endlich seine Seele voller Eingebung war und aus seinem Pinsel tausend Felsen und zehntausend Abgründe kamen. Einst gab Sung Ti (Anfang des 11. Jahrhunderts) dem Chön Yung-chi den Ratschlag, seine Landschaftsbilder nach den Anregungen einer zerfallenden Mauerwand in der Phantasie zu gestalten. Dann, sagt er weiter, magst du deinen Pinsel nach Gelüsten spielen lassen und das Ergebnis wird wie vom Himmel, nicht wie von Menschenhand sein. T'ang Hu, ein Kunstkritiker der Yüan-Zeit sagt: die alten Meister bargen einen tiefen Sinn in ihren Bildern und brachten nie den Pinsel auf die Leinwand, wenn sie nicht von einer Idee ganz beherrscht waren. Aus derselben Zeit kritisiert ein anderer Maler: die Leute sagen gewöhnlich, Landschaften seien ein leichtes Ding. Ich finde sie sehr schwer. Denn willst du eine Landschaft schaffen, so mußt du zunächst die Einzelheiten zusammentragen, dann sie im Sinne ausarbeiten, ein paar Tage lang, bevor du den Pinsel in die Hand nimmst. Es ist genau so wie bei der Figurenkomposition: da ist zunächst eine Zeit bitteren Brütens über den Vorwurf und bis da alles gelöst ist, bist du in Fesseln und Band geschlagen. Wenn aber die Eingebung kommt, so brichst du los und bist frei. Endlich wird noch von Chung Li (15. Jahrhundert) berichtet: die Tür seines Hauses lag den Südbergen gegenüber. Hier saß er Tag für Tag mit gekreuzten Beinen im Schatten einer üppigen Tanne und betrachtete die wechselnden Farben der Gipfel und Wolken. Wenn dann die Eingebung über ihn kam, dann zog er schleunigst den Pinsel heraus.

Digitized by Google

Aus allen diesen Zitaten erscheint uns die Eingebung, die Inspiration in zweierlei Bedeutung, in einer doppelten Art. Auf der einen Seite, psychologisch ausgedrückt, sucht sich der Künstler mit der Sache in einen möglichst innigen Kontakt zu bringen, sich zum Schaffen zu begeistern. Der Maler wird bemüht sein, aus einer Dichterstelle oder aus der Natur, falls ihm dieses oder jenes als Thema gegeben ist, die Situation so wiederzugeben, wie er sie erfaßt und wie sie ihm erscheint.

Ist sein Vorwurf das Göttliche, wird er sicher dies rein gestalten und nicht eher wird er dies tun, bis er es ganz beherrscht, denn gewisse buddhistische Bilder sollen den Künstlern geoffenbart worden sein. Auf der anderen Seite, besonders in der älteren Schule, erscheint uns die Inspiration als Wertung in objektiv psychologischer Bedeutung. Hier entsteht das Kunstprodukt nicht aus rein menschlichem Schaffen, sondern aus einer mystischen Offenbarung, so ist der Maler selbst kein schaffender mehr, sondern das Instrument, welches von unsichtbaren Mächten und von göttlicher Eingebung geleitet wird. Sagt doch schon der ältere Wang Wei, daß bei seinen Pinselzügen eine göttliche Macht auf sein Bild niedersteige. Schließlich gehört auch der Ausspruch des Kaisers Yüan Ti (regierte 552—555) hierher: Von allen Dingen im Himmel und auf Erden ist das am göttlichsten inspirierte die Natur. Sie ruft ins Leben die Formen wunderbarster und zartester Gestalt, sie zieht die Umrisse sich überschneidender Hügelreihen, sie erhebt sich von tiefen Versenkungen zu erhabenen Höhen, oder sie malt mit leichtem Pinsel das unendlich Kleine. Von ihr erst kommen wir zum Bild auf den Wänden und übertragen auf diese durch die Kraft des Genies den Herzschlag des Gebirges und den heulenden Wassersturz.

Digitized by Google

AUS DER WERKSTÄTTE GEORG RAPHAEL DONNERS

Von L. ÉBER - Budapest

Mit zwölf Abbildungen auf fünf Tafeln

Unser Wissen über die Werke und die Kunst Georg Raphael Donners ist in den letzten Jahren durch die Forschungen einer gelehrten Wienerin wesentlich gefördert worden. In zwei größeren Aufsätzen hat E. Tietze-Conrat einerseits die Quellen der Kunst des großen österreichischen Bildhauers, beziehungsweise sein Verhältnis zur gleichzeitigen italienischen Barockskulptur zu ergründen, andererseits durch den Nachweis noch unbekannter Werke das nicht allzugroße Oeuvre des Meisters zu ergänzen gesucht[1]).

Obwohl Donners Bedeutung bereits von seinen Zeitgenossen voll anerkannt wurde und z. B. Mathias Bél, der berühmte ungarische Gelehrte (1684—1749), der zu ihm vielleicht auch in persönliche Beziehungen getreten ist, dem Meister hohes Lob erteilt[2]), sind die Daten seines Lebenslaufes nur sehr unvollständig überliefert und zum größten Teil schon in der von Schlager verfaßten kleinen Biographie enthalten. Donner verlebte die besten, fruchtbarsten Jahre seines Lebens in Pozsony (Preßburg), im Dienste des Fürstprimas Emerich Esterházy, der ihn wahrscheinlich schon seit dem Jahre 1728 beschäftigt hatte. Des Künstlers Tätigkeit in Poszony erstreckt sich bis zu dem Jahre 1739; bald darauf, Anfangs des Jahres 1741, stirbt er. In Pozsony entstanden seine großartigsten Werke: der mächtige Hauptaltar des Krönungsdomes, die Johannes-Elemonysarius-Kapelle dortselbst, mit ihrem reichgeschmückten Altar und der ergreifenden knieenden Statue des Fürstprimas, sowie zum großen Teil auch der Brunnen für den Neuen Markt in Wien. Neben diesen und anderen bekannten Werken sind während dieses langen Jahrzehnts gewiß auch noch weitere Arbeiten in Donners Werkstätte, teilweise unter Mitwirkung seiner Gehilfen, entstanden.

In Pozsony trifft man auf Schritt und Tritt Skulpturen an, welche unmittelbar oder mittelbar auf Donner, auf seine Werkstätte oder wenigstens auf seine Schüler, beziehungsweise auf den Einfluß seiner Kunst zurückzuführen sind. Von diesen hat Tietze-Conrat den schönen Marienaltar der Kreuzpaterkirche als eigene Komposition und teilweise auch eigenhändiges Werk Donners eingehend gewürdigt und auch in den verschiedenen Kirchen der Stadt befindliche andere Kunstwerke, welche dem Meister mehr oder weniger nahestehen, summarisch angeführt. Bei der Her-

(1) Unbekannte Werke von G. R. Donner, Jahrbuch der k. k. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale, N. F. III. 2 (1905), Col. 195. — Georg Raphael Donners Verhältnis zur italienischen Kunst. Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Zentralkommission, I. (1907) S. 68. — Vgl. Der Böckchen tragende Satyr. Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der k. k. Zentralkommission für Denkmalpflege, 1912, S. 61.

(2) In dem der Geschichte und der Beschreibung der Stadt Pozsony (Preßburg) gewidmeten 1. Bande seines großen geographischen Werkes wird Donner wiederholt erwähnt. Bél sah noch den alten, mittelalterlichen Hochaltar des Krönungsdomes: „. . . . altare summum in obtutu est, vetusti et turriculati operis, ne lucem, quam oriens adfundit, densi lemnisci intercipiant." Doch während der Drucklegung hat Donner die Ausführung des neuen Altars bereits begonnen: „Dum haec curis postremis, anno MDCCXXXIV. recognoscimus, noua, idem altare forma, S. Martinum equitem, referente, instrui coepit; Donnero, quem mox laudabimus, artifice." Notitia Hungariae Novae I. (Wien 1735) S. 576. Über die Johannes Elemosynarius-Kapelle: „Instruxit, cum molem uniuersam, tum in primis statuas, et S. Johannis tumbam, Georgius Raphael Donner, Austriacus sculptor, fusorque, quo consummatiorem vix unquam vidit Hungaria; an vero pares habeat Italia, merito dubitamus." A. a. O. S. 583.

Digitized by Google

stellung dieser in großer Zahl entstandenen dekorativen Arbeiten haben die Gehilfen sicher eine große Rolle gespielt. So befinden sich in der Jesuitenkirche zwei Seitenaltäre, welche von Tietze-Conrat den Schülern Donners zugewiesen und mit dem Altar der Schloßkapelle zu Aschach verglichen worden sind. Es sind prächtige, doch ziemlich oberflächliche, gleichgültige Werke. Bedeutender ist ein dritter Altar derselben Kirche, der Altar des heiligen Kreuzes, dessen künstlerische Wirkung jedoch durch die im letzten Jahrzehnt ungeschickt ausgeführte Polychromie stark beeinträchtigt ist. Während an den übrigen Altären große Bilder angebracht sind und der plastische Schmuck sich auf die Nebenfiguren, sowie auf die Dekoration des oberen Teiles der Altäre beschränkt, bilden hier die lebensgroßen Figuren des gekreuzigten Christus, der Maria und des Johannes, sowie der unter dem Kreuze knieenden Magdalena eine einheitliche Gruppe. Im Gegensatz zu der Unruhe, ja Maniriertheit der Nebenfiguren an den übrigen Altären ist diese Komposition durch ihren zurückhaltenden innigen Ausdruck, ihre einfache Linienführung, die sorgfältige Ausführung der einzelnen Gestalten ausgezeichnet. Die Wirkung ist nicht gerade pathetisch. Der sterbende Heiland wendet sein Antlitz abwärts, der Mutter zu. Johannes erhebt, wie vom Augenblick des Todes überwältigt, die gefalteten Hände. Weniger ausdrucksvoll ist die Gestalt der Maria: als ob sie nicht imstande wäre, den schrecklichen Anblick zu ertragen, blickt sie nicht empor, sondern starrt vor sich hin. Jedenfalls wird die Wirkung dieser Statue durch die schlecht geformten, offenbar bei der Restaurierung des Altars erneuten Hände beeinträchtigt. Selbstvergessen, fast ohnmächtig kniet Magdalena unter dem Kreuze. Ihr Kopftypus, ihre Körperformen, der Rhythmus ihrer Bewegungen erinnern an die weiblichen Figuren des Wiener Brunnens. Der Kruzifixus zeigt die gespannten Formen des hängenden Körpers ohne Übertreibung. Der einzige beglaubigte große Kruzifixus Donners in der Stiftskirche zu Heiligenkreuz ist muskulöser, lebendiger als das Exemplar in Pozsony, dessen Körperformen sich wahrscheinlich unter dem Meißel des Holzschnitzers — Christus ist aus Holz, die übrigen drei Figuren aus Stein — sich etwas verallgemeinert haben. Der große Altar kann nicht als eigenhändiges Werk Donners betrachtet werden, doch rührt die Komposition sicherlich von ihm her, und einzelne Eigentümlichkeiten, namentlich die dichten Parallelfalten der in großen Flächen sich dem Körper anschmiegenden Gewänder gemahnen an die mit dem Bleiguß, der Lieblingstechnik des Künstlers, zusammenhängende plastische Auffassung. Der Art des Meisters steht die blühend schöne Gestalt Magdalenas am nächsten.

Die Arbeitsweise der Donnerschen Werkstätte wird durch den Vergleich eines zweiten, bisher unbekannten Altars, welcher sich nicht in Pozsony, sondern in Trencsén (Trentschin) befindet, lehrreich charakterisiert. Dieser Altar ist in der an die Pfarrkirche dieser Stadt angebauten Gruftkapelle der gräflichen Familie Illésházy von dem Grafen Joseph Illésházy (gest. 1759) errichtet worden. Dessen Vater, Nikolaus, hinterließ zur Erhaltung der Kapelle 150 Rheingulden, deren Zinsen durch dessen Enkel, den Grafen Johann, urkundlich gesichert werden, obwohl sein Vater — Joseph — schon zu seinen Lebzeiten bedeutende Kosten an die Kapelle gewandt hatte[1]).

(1) Kopie des Schreibens des Grafen Johann Illésházy im Pfarramt zu Trencsén: „ . . . quantumvis quidem modo fatus Desideratissimus Genitor noster praedeclaratum Mausolaeum non contemnendis sumptibus ad modernum statum perfectum, et decorem vita sua comite perducendo ad casum etiam prospecificatorum 150 flor. quoque pacto contingibilis non exolutionis Menti et Voluntati praelaudati Dni Testatoris sat abunde satisfecisse videtur . . ."

Digitized by Google

Der Aufbau, einzelne Details des Altars erinnern an ein Hauptwerk Donners, den ehemaligen Hochaltar des Krönungsdomes in Pozsony, welcher an Größe und Schmuck den bescheidenen Altar in Trencsén natürlich weit übertraf[1]). Die Hauptfaktoren der architektonisch-perspektivischen Wirkung sind hier wie dort zwei Säulenpaare, welche, obwohl in verschiedener, in Pozsony konvexer, in Trencsén konkaver Anordnung, das gemeinsame Ziel, die optische Hervorhebung des mittleren Hauptteiles mit ähnlichen Mitteln erreichen. Auch in Pozsony waren große Prunkvasen zwischen die Säulen gestellt, geradezu auffallend ist jedoch die Übereinstimmung der bekrönenden Teile, obwohl dem Charakter der Krönungskirche entsprechend in Pozsony sich die ungarische Krone an der Stelle des Baldachins in Trencsén befand. Das Ziergerüst unter dem Baldachin ist dem betreffenden Teil des Pozsonyer Altars außerordentlich ähnlich und, wie dieser, vorn mit einer schönen Blumengirlande geschmückt. Über dem Architrav des mächtigen Altars in Pozsony trieben zwischen Wolken Kinderengel ihr lustiges Spiel, doch auch in Trencsén gucken wenigstens zwei kleine geflügelte Engelköpfe hinter der Girlande hervor.

Die Statuengruppe des Altars erscheint als eine Variation der besprochenen Gruppe in Pozsony — ohne die Gestalt der Magdalena. Besonders auffallend ist die Übereinstimmung der beiden Johannesstatuen, und zwar nicht nur im großen, im Hauptmotiv, sondern auch in der Anordnung der Gewandung, jedoch ohne daß die Details vollkommen gleich wären. Höchstwahrscheinlich sind beide Statuen nach demselben Modell des Meisters ausgeführt worden, während die Maria in Trencsén von derjenigen am Pozsonyer Altar verschieden ist: sie wendet sich vom Gekreuzigten ab und läßt die gefalteten Hände sinken. Im ganzen ein wirkungsvolleres, mehr pathetisches Motiv. Die schmerzerfüllte Abwendung des Kopfes, das unter dem Hals verknüpfte Mantelende und die sich an die Brust anschmiegenden starken Parallelfalten des Gewandes kommen — wohl in viel großartigerer Form — an der Maria der Pietàgruppe in Gurk vor.

Die beiden Nebenfiguren sind aus Stein, der Kruzifixus aus Blei[2]). Letzterer darf wohl als ein eigenhändiges, und zwar sehr sorgfältig ausgeführtes Werk des Meisters angesehen werden. Außer der hervorragenden künstlerischen Qualität sprechen hierfür auch charakteristische Einzelheiten. Wie an den übrigen Kruzifixen und den den leidenden oder sterbenden Erlöser darstellenden Reliefs des Künstlers ist auch hier das Lendentuch mit einem Strick befestigt, so daß der Körper an einer Seite unbedeckt bleibt. Tietze-Conrat hat einen charakteristischen Zug der Körperbildung Donnerscher Figuren hervorgehoben, der auch hier wiederkehrt: die große Zehe wird von der zweiten bedeutend überragt und die fünfte

(1) Der Pozsonyer Altar wurde bekanntlich in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, anläßlich der im Sinne strenger Purifizierung durchgeführten Restaurierung des Krönungsdomes vernichtet und nur die wichtigsten plastischen Bestandteile desselben vor dem Untergang bewahrt. Die zwei großen bleiernen Engel gelangten in das Ungarische Nationalmuseum, der Hauptschmuck des Altars, die Gruppe des heiligen Martins und des Bettlers, wurde aus dem Innern der Kirche entfernt und an der Außenseite derselben — später durch ein gläsernes Gehäuse vor der Unbill der Witterung geschützt — aufgestellt. Erst im Jahre 1911 gelang es der Landeskommission zur Erhaltung der Kunstdenkmale Ungarns, die Rückversetzung der Gruppe in die Kirche durchzusetzen. Auch die Rekonstruktion des Donnerschen Hochaltars wird auf Grund einer alten, auch von Mayr (Georg Raphael Donner, Wien und Leipzig 1907, Taf. 26) reproduzierten Photographie vorbereitet.

(2) Die Ortstradition weiß zu berichten, daß ursprünglich auch die beiden Nebenfiguren aus Blei waren, jedoch zur Zeit der französischen Kriege zum Guß von Kugeln verwendet und durch Kopien ersetzt wurden.

Digitized by Google

Zehe schmiegt sich ziemlich verkümmert den übrigen an. Doch auch der Gesichtstypus ist an anderen Werken Donners aufzufinden, so an der großen Pietàgruppe des Gurker Domes. Unter der gewölbten Stirn, der starken, spitzen Nase ist die untere Gesichtshälfte auffallend kurz und der Eindruck dieser eigentümlichen Kopfbildung wird durch den spärlichen Bartwuchs kaum modifiziert. Überhaupt ist die ganze Körperbildung des Christus in Gurk dem Trencséner wesensverwandt, obwohl dort die liegende Gestalt etwas ostentativ dargestellt ist und besonders die zu starke Muskelbildung des rechten Beines auffällt. Die starke Hervorhebung des Brustkorbes oberhalb des eingezogenen Bauches wird von Donner nicht nur bei der Darstellung des Gekreuzigten, sondern auch anderswo angewendet. Charakteristisch ist auch die weich gewellte, malerische Bildung des Haares, ohne jene detaillierte Ausführung, jene starken Gegensätze, welche an den Marmorskulpturen Donners vorkommen. Eine derartige Behandlung des Bleis als plastichen Materials gehört ebenfalls zu den charakteristischen Zügen des Künstlers.

Man hat versucht, den Stil Raphael Donners auf den starken Einfluß der italienischen oder französischen Kunst zurückzuführen. Zuerst hat sich Tietze-Conrat tiefer mit dieser Frage befaßt und manche Eigentümlichkeiten der Kunst des großen österreichischen Bildhauers mit der Einwirkung des oberitalienischen und namentlich des venezianischen Barocks motiviert, welche außer der Vermittlung durch Giovanni Giuliani, den Meister Donners, auch durch die wahrscheinliche, obwohl noch nicht nachgewiesene italienische Reise desselben zu erklären ist. Neben diesen fremden Einflüssen hat man jedoch auch solche Züge in seiner Kunst erkannt, welche mit den künstlerischen Traditionen und gar mit der spätmittelalterlichen Plastik des Nordens in Zusammenhang stehen. Die Gruppe des Trencséner Altares erinnert mit ihrer ganzen Stimmung, mit den zurückhaltenden Mitteln des Ausdrucks an mittelalterliche Darstellungen ähnlicher Art.

* * *

Außer dem Altar befindet sich in der Kapelle auch noch ein anderes Kunstwerk, welches mit Donner in Zusammenhang steht. Graf Joseph Illésházy, der die Kapelle wieder herstellen ließ und mit dem Altar versah, hat sein Andenken noch zu seinen Lebzeiten zu verewigen gesucht. Das Denkmal besteht aus einem Bleimedaillon in einem breiten, stark profilierten, gleichfalls aus Blei gegossenen Rahmen, welcher oben mit dem Wappen der Familie Illésházy geschmückt ist und auf einem architektonischen, mit einer langen Inschrift versehenen Postament ruht[1]).

Das lebensgroße Brustbild stellt den Grafen Joseph Illésházy dar. Aus der ovalen Bildfläche ragt die linke Schulter eigentümlich stark hervor und setzt im Verhältnis zu dem in Dreiviertelprofil dargestellten Gesicht eine starke Bewegung voraus. Analogien des Reliefs sind unter den Werken Donners ohne Mühe nachzuweisen. In erster Linie ist das schöne Marmorrelief des Grafen Gundacker Althann in der Wiener Kunstakademie und noch treffender das im Wiener Kunsthistorischen Hofmuseum befindliche Bronzemedaillon des Grafen heranzuziehen. Hier finden wir die Erklärung der eigentümlichen Anordnung des Illésházy-Porträts: der gepanzerte General erscheint in einer heroischen Pose und seine stolze, triumphierende Haltung ist auch noch in dem engen Rahmen eines Brustbildes zu erkennen, während das Motiv der gar nicht heroischen Erscheinung des behäbigen Illésházy

(1) Siste viator et hoc dignum tantis cineribus mausolaeum ubi vivus aeterna cogitat sibi et suis providet moriturus contemplare. Exc. ac. I. D. C. Jos. Illeshazy etc.

Digitized by Google

weniger angemessen ist. Auffassung, Reliefstil, die Darstellung der Einzelheiten verweisen das Werk in den Kreis der Donnerschen Porträts und wenn es an Feinheit die Medaillons des Grafen Althann auch nicht erreicht, ist es jedenfalls aus seiner Werkstätte hervorgegangen. —

Das glänzendste Stück der außerordentlich reichen inneren Ausstattung der Jesuitenkirche in Pozsony ist die Kanzel. Neben den Altären und Orgeln sind es zumeist die Kanzeln, an welchen die Prunkliebe des Barocks sich Genüge tun konnte. Die Kanzel in Pozsony gehört zu den charakteristischsten Beispielen dieses bedeutsamen Luxus. Der Reichtum der dekorativen Formen, der überschwenglichen Ornamentik wird durch den figuralen Schmuck ergänzt. Vor der Brüstung sind zwei große, sitzende Engel angebracht; zuoberst erhebt sich Christus mit dem Kreuz aus einem förmlichen Getummel kleiner Engelfiguren. Die Formen, die Motive dieser Teile weisen auf Donners Werkstätte hin, noch mehr die sechs Bleireliefs, die den bedeutsamsten Schmuck der Kanzel bilden: an der Brüstung des Hauptteiles die Darstellung des zwölfjährigen Jesus im Tempel, an der Hinterwand das Evangelienbuch inmitten der Evangelistensymbole, an der Brüstung der Treppe vier Reliefs mit den Darstellungen der Lehrtätigkeit Christi, und zwar Christus im Hause der Maria und Martha, Christus und seine Schüler, die Bergpredigt, Christus und die Kindlein.

Nach Tietze-Conrat zeigen diese Reliefs stilistischen Zusammenhang mit Donner, doch dürfte der Künstler, von dem das Werk stammt, unter direktem italienischen Einfluß gestanden sein. Das Relief an der Hinterwand der Kanzel ist ein ziemlich unbedeutendes Werk, doch auch die übrigen fünf Reliefs dürften nicht von einer Hand herrühren. Das Hauptrelief und diejenigen an der Treppe zeigen verschiedene stilistische Merkmale. Während jenes vereinzelt dasteht, sind diese einander ähnlich. Dort ist die Säulenhalle des Tempels zu Jerusalem scharf detailliert, mit betonter perspektivischer Tendenz dargestellt. Der Hauptplatz wird von dem Jesusknaben eingenommen, zu beiden Seiten die bewegten, debattierenden Gruppen der Schriftgelehrten. Links treten Maria und Joseph herein. Im Vordergrund erscheinen beinahe vollplastische Figuren, während diejenigen im Hintergrund stark verflachen und sich malerisch in die perspektivisch dargestellte Architektur einfügen. Scharfe, detaillierende Charakteristik überall, an den Gesichtern, an den Draperien, welche, sowie auch die Architektur, ein Streben nach klassischer Wirkung verraten.

Ganz anders sind die Reliefs des Aufganges. Teilweise mag es ja auch ihrem Bestimmungsort zuzuschreiben sein, daß statt des starken Reliefs der Hauptdarstellung hier alles entschieden verflacht erscheint, doch es fehlt hier auch die scharfe, bestimmte Zeichnung. Der detaillierten Ausführung des Hauptreliefs steht noch die genreartige Feinheit der Darstellung Christi mit Maria und Martha am nächsten, während an den übrigen die Formen sich, wie vom weichen, schweren Material beeinflußt, mit weichen Übergängen aus einander entwickeln. Stilistisch stehen sie den Reliefs an der Predella des Elemosynariusaltars am nächsten, — dem Reliefstil des Meisters jedenfalls näher als das Hauptrelief, welches fremden Geist und eventuell tatsächlich italienischen Einfluß verrät.

Von den übrigen dekorativen Werken in den Kirchen Pozsonys, aus welchen Donners Geist manchmal vernehmlich zu uns spricht, während er in anderen infolge des werkstattlichen Betriebes gar sehr verschleiert ist, seien nur die beiden großen Engel auf dem Hauptgesims des Altars in der Elisabethkirche hervorgehoben. Das eine Knie gebeugt, hält der eine ein Rauchbecken, der andere eine

Digitized by Google

Weihrauchschale in der Hand, — mit packend großartiger, energischer Gebärde. Ihre Erfindung ist den beiden großen Bleiengeln vom Hochaltar des Domes ganz gleichwertig und jedenfalls großartiger als die der in der Elemosynariuskapelle befindlichen Marmorengel, welchen sie sonst in der Ausführung am nächsten stehen, während ihr Kopftypus, ihre Bewegung dem mächtigen Engel der Gurker Gruppe am nächsten stehen[1]).

In der Reihe der in Pozsony befindlichen Werke Georg Raphael Donners erwähnt Schlager auch die in dem Treppenhaus des erzherzoglichen — einst Grassalkovichschen — Schlosses in Nischen gestellten vier Statuen, die allegorischen Darstellungen der vier Jahreszeiten. Von den je zwei männlichen und weiblichen Statuen hält auch Tietze-Conrat die Figuren des Sommers und des Herbstes für eigenhändige Werke des Meisters, während die beiden anderen unter seinem Einfluß, oder gar nach seinen Skizzen entstanden sind. Donner hat schon im Jahre 1727 eine ähnliche dekorative Idealfigur, den Paris im Treppenhaus des Mirabellschlosses zu Salzburg geschaffen und ähnliche Motive auch im Kleinen in Bleistatuetten mehrfach verwertet. Die Entstehung der „Jahreszeiten" in Pozsony wird von Tietze-Conrat in die Jahre 1735—38 gesetzt.

Es gibt jedoch in Pozsony selbst noch eine Statue, die in diese Serie eingefügt werden kann. Obwohl sie sich an einem stark frequentierten Orte, im Treppenhaus des Rathauses befindet, ist sie bisher unbekannt geblieben. Sujet und Motiv der aus Kalkstein gemeißelten lebensgroßen, in eine Nische gestellten weiblichen Figur schließen sich den Statuen der Jahreszeiten eng an.

Es ist ein beinahe ganz nacktes junges Weib dargestellt. Nur ihr Schoß ist durch das vom rechten Arm herabfallende Gewand verhüllt. Das plastische Motiv, die graziöse Erhebung der rechten Hand, die Bewegung der das Gewand fassenden Linken, der seitwärts gewandte Kopf, ist im Aufbau sehr einfach, in den Formen, Linien außerordentlich fein. Wahrscheinlich war die Statue ursprünglich nicht für ihren heutigen, ungünstigen Standort bestimmt, doch mag sie von Anfang an in eine Nische gedacht worden sein, da sie streng für die vordere Ansicht in beinahe reliefartiger Auffassung entworfen ist. In der erhobenen Hand hielt sie vielleicht eine Blume und ihr Korb mag neben ihr auf dem Baumstamm gestanden sein, welcher nachträglich verkürzt und durch eine daraufgesetzte häßliche Laterne die Wirkung der ganzen Figur stark beeinträchtigt wurde.

Während selbst die besseren der im erzherzoglichen Schlosse befindlichen Statuen etwas derb, oberflächlich gearbeitet sind, haben wir es hier mit der sorgfältigsten Ausführung zu tun. Einzelne Züge gemahnen an die Gepflogenheiten des Metallplastikers. So erinnern besonders die schweren, aber flachen Falten des Gewandes an entsprechende Details der Bleistatuen, z. B. der weiblichen Gestalten am Wiener Brunnen. Auch das Hauptmotiv kommt besonders an den Bleistatuetten Donners in ähnlicher Weise vor, so an der im Wiener Hofmuseum befindlichen Merkur-Statuette, während die Venus dortselbst wohl anders entworfen, doch in der Bildung des nackten Körpers, in der Haltung des Kopfes sehr ähnlich ist. Doch ist es nicht schwer, auch unter den größeren Werken des Meisters Analogien nachzuweisen. So gemahnt unsere Statue an die rhythmische Bewegung der beiden Engel in der Elemosynariuskapelle. Das Gewand um die Hüften ist von einem Band oder Gürtel gehalten, unter dessen sichtbarem Teil der nackte Körper zum Vorschein kommt. In auffallend ähnlicher Weise wiederholt sich dies an dem

(1) Mayr, a. a. O, S. 19, spricht die beiden Figuren dem Meister ab, doch sind seine Bedenken wohl kaum gerechtfertigt.

Digitized by Google

Bacchus-Herbst des erzherzoglichen Schlosses. Es scheint beinahe, als ob die weibliche Statue im Rathaus als dessen Pendant gedacht wäre: die schlanke, elastische Kraft des Frühlings, gegenüber der üppigen Weichlichkeit des Herbstes. Das den nackten Körper durchschneidende und hierdurch die Wirkung der Formen noch hervorhebende Band kommt bei Donner oft und in bewußter Anwendung vor, z. B. schon an der Salzburger Paris-Statue, an der die March darstellenden weiblichen Figur am Wiener Brunnen, am Apollo der Bleigruppe in der Sammlung Frankl in Wien usw.

Die Charakteristik, welche Tietze-Conrat von dem Kopftypus der späteren Frauenfiguren Donners gegeben hat, trifft hier vollkommen zu: „Eine niedere, schmale Stirn, eine etwas flache Nase mit breit angesetzten Nasenflügeln, ein klar gezeichneter Mund mit stark markierten Mundwinkeln und ein sehr kurzes Kinn. Auch die Frisur kehrt häufig wieder, die um die Stirn fallenden kurzen Haare und die lange Locke, die sich aus den aufgesteckten Zöpfen gelöst hat und auf die Schulter herabgeglitten ist." In dieser Hinsicht kommt unsere Statue dem charakteristischen Donnerschen Typus bedeutend näher als der Sommer im erzherzoglichen Schlosse, der im Vergleich zu jener eher als ein Werkstattprodukt erscheint, während die Figur des Rathauses unzweifelhaft ein eigenhändiges Werk des Meisters ist. In der Auffassung, im Kopftypus, in den Körperformen und Verhältnissen steht dieselbe in der nächsten Verwandtschaft zu den in den letzten Jahren Donners entstandenen weiblichen Figuren, den Flußpersonifikationen des Brunnens am Neuen Markt und der Andromeda des im alten Wiener Rathaus befindlichen Brunnens. Doch diese sind bewegte Figuren und an beiden Stellen Teile eines größeren Ganzen, während die Pozsonyer Figur das weibliche Ideal der letzten Jahre des Meisters in sich geschlossen, ruhig stehend darstellt.

Digitized by Google

REZENSIONEN

O. VON FALKE, Kunstgeschichte der Seidenweberei. Zwei Bände mit 613 Abbildungen (meist auf Lichtdrucktafeln, zum Teil farbig). Verlag Ernst Wasmuth A. G., Berlin 1913. Preis M. 100.—.

Wir haben hier ein Handbuch vor uns, das über seinen ursprünglichen Zweck, als Textband zu dem Lessingschen Tafelwerk über die Gewebesammlung des Berliner Kunstgewerbemuseums zu dienen, weit hinausgeht, indem es durch rücksichtslose Beseitigung althergebrachter Irrtümer, durch endgültige Feststellung lange verkannter Tatsachen und durch Eröffnung neuer und aussichtsvoller Hypothesen grundlegende Bedeutung für die ganze Fachwissenschaft gewinnt. Wer den äußerst konzentrierten, trotz der erheblichen Seitenzahl noch fast zu knapp gehaltenen Darlegungen mit Aufmerksamkeit folgt, wird immer wieder die Kühnheit und Sicherheit bewundern, mit der hier alte Legenden zerstört, verworrene Knäuel gelöst und klaffende Lücken der Forschung geschickt ausgefüllt werden. Es kommt dem Verfasser dabei im wesentlichen nur auf eine erschöpfende Darstellung der mittelalterlichen Seidenkunst, vom Ausgange der Antike bis um 1500, an; hier liegen nämlich die entscheidenden Probleme der Materie, hier türmen sich die Schwierigkeiten, denen man bislang ängstlich aus dem Wege ging und die nun großenteils als ein für allemal beseitigt gelten können. Die Phasen neuzeitlicher Entwicklung hingegen, die weit weniger kompliziert sind, wurden lediglich in einer kurzen, prägnanten Skizze vorgezeichnet.

Hatte man schon während der Herausgabe der Tafeln in der Erkenntnis, daß aus dem Bestand der Berliner Textilsammlung, so reichhaltig er sein mochte, nur eine ungenügende Übersicht über das ganze Gebiet zu gewinnen war, den ursprünglichen Plan dahin erweitert, daß man auch aus anderen Museen und besonders aus einzelnen an alten Stoffen noch reichen Kirchenschätzen wichtige Stücke hinzunahm, so ist in der Falkeschen Bearbeitung dieses Prinzip vollends im weitesten Sinne durchgeführt. Alle irgend erreichbaren Denkmäler wurden, sofern sie für die eine oder andere Kategorie von Bedeutung sein konnten, berücksichtigt, viele von ihnen, die bisher völlig unbekannt gewesen waren, überhaupt zum erstenmal veröffentlicht, und außerdem wurden die alten Schatzinventare in ausgiebigem Maße zur Bestimmung vorhandener oder verschwundener Muster herangezogen.

Der Text selbst übt erfreulicherweise keinerlei Nachsicht gegenüber den vorläufigen, oft recht unzutreffenden Zuweisungen, die den einzelnen Tafeln jeweils bei ihrem Erscheinen beigegeben waren, und auch nach der illustrativen Seite hin hat der Verfasser seine Arbeit tunlichst auf eigene Füße gestellt, indem er nicht nur unpublizierte Beispiele abbilden, sondern außerdem von den bereits erschienenen die wichtigsten in kleinerem Maßstabe wiederholen ließ, so daß man seinen Ausführungen im allgemeinen auch ohne Heranziehung der Tafelbände zu folgen vermag.

Wer das fragliche Gebiet einigermaßen übersieht, wird sich ohne weiteres von den besonderen Hemmnissen Rechenschaft geben, die sich schon beim Versuch einer zweckmäßigen Einteilung und Anordnung des zu bearbeitenden Materials einstellen. In der Textilkunst haben die Einflüsse von einem Kulturland zum andern hin und hergewogt; ein und dasselbe Zentrum tritt bald in gebender, bald in empfangender Rolle auf, und eine Betrachtung etwa nach geographischen Grenzen müßte sich daher von vornherein verbieten, wenn genügend Klarheit geschaffen werden sollte. Die Falkesche Methode, die im allgemeinen chronologisch verfährt, im einzelnen aber, wo es sich um stilistisch geschlossene Komplexe handelt, auch spätere Phasen vorwegnimmt, hat hier zweifellos den richtigen Ausweg gefunden, so daß sie eigentlich alle Zusammenhänge feststellt, die für die Gesamtentwicklung von Belang sind. Werden dabei einzelne Gruppen in Beziehungen zueinander gesetzt, die einer mehr oder weniger begründeten traditionellen Anschauung widersprechen, so ist der Verfasser stets in der Lage, seiner These durch überzeugende Argumente den nötigen Rückhalt zu geben.

Wir können hier nicht alle Verschiebungen anführen, die sich in unseren Vorstellungen von der Evolution der Seidenkunst dank den Falkeschen Untersuchungen zu vollziehen haben; es seien nur die wichtigsten Resultate kurz hervorgehoben.

Zu diesen gehört vor allem die Lokalisierung einer Gruppe spätantiker, koloristisch und technisch übereinstimmender Gewebe auf Alexandrien. Es handelt sich um den Stoff mit der Verkündigung aus Sancta Sanctorum, den mit den Amazonen aus Säckingen, den mit den Dioskuren aus Maestricht, den Simsonstoff und einige Reitermuster, in denen zuerst Kreisanordnung und Spiegelbildmusterung auftreten. Die erstere wird aus dem Mosaikdekor, die letztere aus inneren textiltechnischen Gründen

Digitized by Google

hergeleitet, und der Nachweis, daß beide keinesfalls auf das sassanidische Persien zurückgehen, mit aller Schärfe erbracht, so daß damit der Ursprung des mittelalterlichen Seidenstils nach Alexandrien verlegt ist. In sehr klarer Abgrenzung werden dann dieser Gruppe oströmische und sassanidische Parallelen gegenübergestellt.

Die weitere Entwicklung der byzantinischen Werkstätten, vom ersten Eindringen iranischer Elemente bis zu den Glanzleistungen der Makedonierzeit, wird in sicherer und völlig überzeugender Darstellung verfolgt, und ebenso wird für die Lokalisierung der ältesten abendländischen Erzeugnisse eine zuverlässige Grundlage gewonnen; dabei sind zumal die Regensburger Zendelgewebe, die v. Falke nicht als Klosterkunst, sondern als eine von Italienern begründete Laienindustrie aufgefaßt wissen will, vortrefflich charakterisiert.

Viel Licht hat der Verfasser sodann in das immer noch außerordentlich komplizierte ostasiatische Problem gebracht. Er hat nicht nur die Chinaseiden des 6. bis 8. Jahrhunderts, in denen sich persische Einflüsse zeigen, und dann diejenigen des 14. Jahrhunderts, die für den Export in die islamischen Länder bestimmt waren, schärfer umrissen, sondern es ist ihm auch gelungen, eine bisher nie erkannte Gattung von persisch-mongolischen Brokaten des 14. Jahrhunderts als „panni tartarici" festzustellen und in ägyptischen und spanischen Stoffen derselben Zeit ostasiatische Einschläge zu definieren. Am wertvollsten aber sind hier wohl seine Erörterungen über die Verarbeitung chinesischer Anregungen in den gotischen Seidenmustern Italiens, die zum erstenmal eine befriedigende Deutung vieler völlig rätselhafter Kompositionen gestatten. Nur in einem Punkte kann ich, was China betrifft, dem Verfasser nicht unbedingt folgen: wenn er nämlich annimmt, daß eine Beeinflussung des in den Ländern der Antike begründeten Seidenstils durch Ostasien nicht stattgefunden hat und daß eigentlich erst die Mongoleneinfälle von dorther dekorative Elemente in den Westen getragen haben. Ich glaube im Gegenteil in einzelnen der spätantiken Seiden aus Antinoe und auch in dem geläufigsten Schema der Zachariaswerkstatt noch zeichnerische Eigentümlichkeiten zu erkennen, die auf einen ehemals lebhaften Kontakt mit der Kunst des äußersten Ostens schließen lassen, wenn sich auch der Sinn der Motive im Notfall aus hellenistischen und ägyptischen Traditionen ableiten ließe. Der Konsum an chinesischen Stoffen war, wie v. Falke selbst gelegentlich hervorhebt, im späteren Altertum außerordentlich groß, und es ist doch eigentlich mehr als wahrscheinlich, daß bei der Einrichtung eigener Webereien in Ägypten und Syrien die fremden Vorbilder vorerst auch für den Dekor herhalten mußten. Erst allmählich dürfte man sich in dieser Beziehung emanzipiert haben, und ich möchte es gerade als das Hauptverdienst der alexandriner Manufaktur betrachten, einen neuen, völlig freien Seidenstil erfunden zu haben, der so lebenskräftig war, daß er sich z. B. in Vorderasien selbst noch in islamischer Zeit behaupten konnte, trotz der engsten Beziehungen zu China, die damals auf die anderen Kunstindustrien bestimmend einwirkten.

Von der Konfusion, die in unseren Kenntnissen von den Textilien der mohammedanischen Länder bislang herrschte, ist in der Falkeschen Darstellung so gut wie nichts mehr zu verspüren. Der Verfasser hat mit größter Gewissenhaftigkeit alles einschlägige Material gesondert und in die allgemeine Entwicklung zweckmäßig eingereiht, so daß er der Spezialforschung Richtlinien zu geben vermag, deren sie bisher entraten mußte. Dabei ist manche kühne Hypothese gewagt worden, aber in keinem Falle wird selbst der mit dem Gebiet genauer Vertraute ernsthaften Widerspruch erheben wollen. Sehr geschickt ist die Teilung der nachsassanidischen Epigonenmuster in eine westpersische und eine ostiranische Gruppe durchgeführt, wobei der letzteren die durch derbere Zeichnung und steifere Stilisierung charakterisierten Stücke zufallen. Bei den wenigen Beispielen der folgenden, bereits rein islamisch empfindenden Periode, scheint mir Persien als Heimat nicht so unzweifelhaft festzustehen; es sollte mit Mesopotamien in Alternative gestellt werden, genauer gesagt, mit dem Irak. (v. Falke dehnt diese geographische Bezeichnung, unter der nur das unterste Stromgebiet, einschließlich Bagdad, verstanden werden kann, irrtümlich auch auf das nördliche Mesopotamien aus, das häufig politisch und kulturell ganz andere Wege ging, als das Irak; damals war es seldschukisch und hatte mit Konia viel mehr Kontakt als mit Bagdad. Man wird demgemäß nicht nur die kleinasiatischen, sondern auch die nordmesopotamischen Stoffe jener Periode schlechtweg als seldschukisch bezeichnen und den einen Siegburger Doppeladlerstoff, den v. Falke gern nach Bagdad lokalisiert hätte, ihnen unbedingt zuzählen müssen.)

Die westmuslimischen Gewebe des frühen Mittelalters (10.—12. Jahrhundert) verteilt der Verfasser vorsichtig auf Ägypten, Spanien und Sizilien, wobei die normannische und die maurische Gruppe, obwohl in der Darstellung die Grenzen wieder

Digitized by Google

etwas verwischt sind, sehr überzeugend gekennzeichnet werden. Die Attributionen an die Fatimiden hingegen bleiben m. E. noch einigermaßen problematisch; man wird hier wie bei den Chinamustern der Mamlukenzeit doch auch an die Möglichkeit syrischer Provenienz denken müssen.

In einer Kategorie von zweifarbigen Damasten mit goldbroschierten Details, die mit Beharrlichkeit bisher als siculo-arabisch angesehen worden war, sind sodann die Diaspergewebe von Lucca wiedererkannt worden, von denen in alten Inventaren des öfteren die Rede ist. Sie bilden — neben einer byzantinischen und einer in gewissem Sinne autochthonen — die sarazenische Richtung in der italienischen Seidenkunst und werden im 14. Jahrhundert durch die gotisch-chinesischen Brokatmuster abgelöst. v. Falke scheint zwar anzunehmen, daß in Lucca in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts Islamdamaste und Chinabrokate nebeneinander hergestellt wurden, aber ich glaube, man wird besser ohne eine derartige nicht ganz plausible Kollision auszukommen suchen, indem man etwa um 1300 einen entscheidenden Wendepunkt in den Luccheser Betrieben voraussetzt und also mit den Diasperstoffen möglichst bis an diese Grenze herunterrückt.

Außer den für die Geschichte der Seidenkunst besonders wichtigen Fragen, auf die hier soeben kurz eingegangen wurde, hat der Verfasser noch manch anderes Problem teils aufgeworfen, teils wesentlich geklärt oder auch schon überzeugend gelöst. Dabei ist nichts verabsäumt worden, was zur Aufhellung der Sachlage dienen konnte, mag es sich um die Heranziehung kunsthistorischen Vergleichsmaterials, um die Erörterung technischer Prozeduren, um die Deutung rätselhafter Kompositionen oder um den Inhalt exotischer Inschriften handeln. So ist v. Falke u. a. der heillosen Verwirrung, die der gefürchtetste aller Epigraphiker, Josef von Karabaček, durch seine willkürlichen und phantastischen Interpretationen arabischer Stoffinschriften angerichtet hat, nicht nur entgangen, sondern hat an der Hand zuverlässiger Lesungen den wahren Tatbestand überall mit einer Gewissenhaftigkeit ermittelt, die in doppelt erfreulichem Gegensatz zu den leichtfertigen Praktiken des Wiener Orientalisten steht.

Zum Schluß muß nun diesem großzügigen, in so vieler Hinsicht vorbildlichen Werk doch noch ein Mangel — oder vielmehr ein Schönheitsfehler — nachgesagt werden: es hat nämlich kein Register, und niemals war ein Register mehr vonnöten denn hier, da so außerordentlich viele und einschneidende Änderungen in der Lokalisierung und Datierung der Stoffe erstmalig durchgeführt sind, daß ohne ein Ortsverzeichnis die einzelnen Stücke im Texte nur mit Schwierigkeit aufgefunden werden. (Das Tafelverzeichnis trägt zwar Seitenhinweise, kommt aber eigentlich nur für die Ordnung der Lieferungen in Betracht.) Hoffentlich kann der Verfasser diesem rein äußerlichen Übel recht bald in einer Neuauflage abhelfen, für die übrigens schon jetzt von der Wiederverwendung des äußerst empfindlichen Kreidepapiers abgeraten sei. Sonst sind Ausstattung und Reproduktionen nur zu loben, rechtfertigen aber nicht ohne weiteres den hohen Verkaufspreis, den der Verlag für das Werk festgesetzt hat.

E. Kühnel.

JEAN LOCQUIN, La Peinture d'Histoire en France de 1747—1785. Etude sur l'évolution des idées artistiques dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Mit 32 Tafeln in Phototypie. Paris 1913, H. Laurens. Preis Frs. 25.—.

Die Gebrüder Goncourt haben seinerzeit in ihrer Geschichte des 18. Jahrhunderts nur Watteau, Chardin, Boucher, La Tour, Greuze und die Saint-Aubin mit eigenen Kapiteln bedacht, und die hier gegebene Linie entspricht ja im allgemeinen der Auffassung, die wir von diesem Zeitraum und von der zweiten Hälfte des Jahrhunderts speziell uns gebildet haben. Ein großes Gebiet, die Historienmalerei, kommt dabei aber viel zu kurz, Historienmalerei in dem Sinne, wie der Begriff peinture d'histoire in Frankreich angewandt wird, was nach der Definition der Ästhetiker des 18. Jahrhunderts die Kunst bedeutet, deren Sujets einem historischen oder literarischen Stoff entlehnt sind. Es gehört hierhin neben der wirklichen Geschichtsmalerei das ganze Gebiet der Wiedergabe der legendarischen, der mythologischen, der allegorischen Stoffe und endlich jeder poetische und literarische Vorwurf. Die Geschichte dieser Historienmalerei in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts untersucht Jean Locquin in dem vorliegenden Bande. Es ist eine Arbeit, die auf der genauesten Kenntnis der Zeit aufgebaut ist, die nicht nur das ganze gedruckte Material einschließlich der Zeitungen und Kataloge, sondern auch im großen Umfang die ungedruckten Akten heranzieht. In der ganzen Art der Bewältigung des komplizierten Stoffes ist diese Leistung eine methodisch mustergültige. Es ist die Geschichte der Historienmalerei, die von Coypel, Lemoyne, Natoire bis David führt, es ist die Geschichte der akademischen und der offiziellen Kunst und der Beteiligung des

Digitized by Google

Staates. Der staatlichen Kunstpflege widmet der Autor sein erstes Buch. Es folgt ein zweites über die künstlerischen Ideen der Zeit, für die allgemeine Kulturgeschichte die wichtigste Darstellung, voll von Ausblicken auf die durch ganz Europa durchgehende Ideengeschichte, und es ist auch für die Geschichte der deutschen Kritik von hohem Wert, zu verfolgen, wie hier in Frankreich Mengs und Winckelmann neben Diderot gewirkt haben.

Der zweite Teil des Bandes gilt dann den einzelnen Künstlern, die hier auf dem Gebiete der Historienmalerei gearbeitet haben. Diese Darstellung bringt eine Menge von Überraschungen. In den Schilderungen des Entwicklungsganges der französischen Kunst wird gewöhnlich das Auftreten von David mit seinem strengen Klassizismus als etwas ganz Neues aufgeführt. Er erscheint als Träger der Ideen der Revolution, des Konsulats und des ersten Kaiserreiches. Die Zuwendung zu den römischen Stoffen wird als eine Vorwegnahme der Verbeugung der ersten Republik vor dem römischen Bürgertum gefeiert. Das berühmte Bild von David vom Jahre 1785, der Schwur der Horatier, ist nun aber nur ein Glied in einer langen Kette, und die große pathetische Geste der drei Horatier war schon zwei Jahre vorher auf dem Gemälde seines Lehrers Vien in dem Abschied des Priamus von Troja enthalten (das in das Museum zu Algier verschlagen ist), und wenn man sich die mehr lyrischen Bilder Davids, sein Morceau de réception für die École des beaux-arts 1783 mit der Darstellung der Andromache an der Leiche Hektors oder jenes vergessene Bild vom Jahre 1807 von Perikles an der Leiche seines Sohnes, das sich in die Galerie des Wallraf-Richartz-Museums in Köln verloren hat, vor Augen stellt, darf man sich erinnern, daß diese Tonart schon 1764 von dem Engländer Gavin Hamilton in seiner Leichenklage Andromaches für Hektor gegeben ist. Amüsanter ist, daß auch die großen Vertreter der graziösen sentimentalischen Malerei vom Ende des Jahrhunderts ihren Zoll der Historienmalerei haben zahlen müssen, Fragonard ebenso wie Greuze, der in seinem Morceau de réception vom Jahre 1769, das sich jetzt im Louvre befindet, die Geschichte des Septimus Severus und des Caracalla dargestellt hat. Man darf sich freilich hierbei erinnern (die Goncourts erzählen die Affaire in ihrer Würdigung von Greuze), daß dieses Bild bei der Aufnahme von der Akademie als weder dieser Korporation noch des Künstlers würdig bezeichnet ward und daß Greuze eben nur als Genremaler aufgenommen wurde. Wenn der Autor boshaft hätte sein wollen, hätte er die Geschichte dieser Preisaufgaben und Kalligraphieübungen, die von der École des beaux-arts gefordert werden, noch durch das ganze 19. Jahrhundert hindurchführen können, für die Malerei ebenso wie für die Plastik. Es gibt nichts, was überzeugender die unbelehrbare Starrheit, die unwandelbare konservative Gesinnung der führenden französischen Künstler zeigt, als eben die Geschichte der Akademie und der Kunstschule. Man muß sich einmal die Reihe dieser Morceaux de réception hintereinander vor Augen stellen, um die Trostlosigkeit dieser ganzen Fragestellung und Forderung zu begreifen.

Wie der Klassizismus Davids seine Vorgänger in der Historienmalerei dieser Zeit findet, so die eigentliche Historienmalerei der Romantiker, nicht der Feuerköpfe vom Schlage der Géricault und Delacroix, aber wohl der Delaroche und ihrer belgischen Konfratres. Das in der Chambre des Députés befindliche Bild von Vincent, das die Verhaftung des Präsidenten Molé durch die Fronde (1779) darstellt, oder das Bild von Ménageot von 1781, mit dem Tod des Leonardo da Vinci (im Museum zu Amboise) wirken wie die unmittelbaren Vorgänger jener großen auf Kostümtreue und Theaterrechtschaffenheit ausgehenden Geschichtsmalerei des beginnenden Historismus im 19. Jahrhundert und sie sind viel besser gemalt als wenigstens jene belgischen und die von ihnen wieder abhängigen deutschen Malereien. Dieser Kampf der großen Malerei, die an den klassischen Stil von Lebrun und Poussin wieder anknüpfen möchte, gegen die „kleine Manier" der Dekorateure und Genremaler, die von den Ästhetikern der Zeit in Bann getan waren, ist zuletzt ja nur eine Parallele zu jenem durch das 18. Jahrhundert hindurchgehendem Kampfe der akademisch-klassischen Richtung der Architektur, im Grunde noch immer der Perraultschule, gegen alle Neuerer. Auch hier bringt der Sieg des Klassizismus am Ende des Jahrhunderts keine neue Entdeckung, sondern einen Wiederanschluß an eine Bewegung, die schon über ein Jahrhundert alt war. Bei der Darstellung der französischen Kunst des 18. Jahrhunderts wird man aber künftig mit diesem fleißigen Buch von Locquin rechnen müssen.

Paul Clemen.

Digitized by Google

RICHARD PAULUS, Der Bildnismaler George de Marées. Bayrische Kunst, Heft 1 und 2. München 1913. Verlag von Artur Hertz.

Das mit dieser kleinen Monographie eingeleitete Unternehmen sollte in seinen Absichten unbedingt begrüßt werden, so wenig Rühmenswertes man auch dem ersten Heft nachsagen kann. Dem Verfasser ist es künstlerisch nicht gegeben, das Bild einer immerhin überragenden Persönlichkeit aus dem sie umgebenden Milieu herauszuheben oder gar stilkritisch tiefer in das Oeuvre dieses Künstlers, der von sich aus schon einen besseren Biographen verdient hätte, einzuführen. Kommen zu diesen Mängeln noch der oft fehlerhafte Gebrauch der deutschen Sprache und ein im Grunde unbeholfener Stil hinzu, so bleibt für den Rezensenten an Lobenswertem allein der gut — wenn auch nicht gerade charakteristisch gewählte Bilderanhang übrig, der sich auch nur mit dem zunächst Erreichbaren abgefunden hat. Biermann.

FELIX KOPÉRA, Le maitre autel de Wit Stwosz à l'église de Notre Dame à Cracovie. Illustré de 36 planches contenant 61 photographies. Edité par la société des amis de l'histoire et des monuments de Cracovie 1912.

ENGELBERT BAUMEISTER, Veit Stoß. Nachbildungen seiner Kupferstiche. XVII. Veröffentlichung der Graphischen Gesellschaft. Berlin 1913. Verlag Bruno Cassirer.

Von Veit Stoß ist in unseren Kunstzeitschriften augenblicklich vielfach die Rede; zu oft, möchte ich sagen, denn meist ist es falscher Lärm, und eine Verstimmung, wie sie kritische Leser nach den wiederholten Entdeckungen der Glogauer Statuen, des Kefermarkter Altares oder der polnischen Herkunft des Meisters nebst anknüpfenden Erklärungen und Angriffen persönlicher Natur spüren müssen, kann einer sachlichen und eindringenden Würdigung des eigenwilligen, in seiner Art und Technik leicht faßbaren Bildhauers nur schaden. Selbstverständlich hat diese diffuse Anschauung einiger Forscher ihren tieferen Grund in dem Mangel an guten Nachbildungen der sicheren Werke des Künstlers; erst die moderne Reproduktionstechnik beginnt uns vor den unzähligen Sünden an Stoß, Vischer, Riemenschneider, Kraft, Leyen, Wolgemut oder dem Hausbuchmeister zu schützen. Deshalb verdient das leider nur in wenigen Exemplaren hergestellte und ganz vereinzelt nach Deutschland gelangte Tafelwerk des Krakauer Altertumsvereins besondere Beachtung. Schwierig wird es ja stets bleiben, vor dem gewaltigen Bau des Krakauer Marienaltars durch die aufdringliche, neue Bemalung hindurch die bildende Hand des Meisters und seiner Helfer zu erkennen! Ein allgemeiner Eindruck bemerkenswerter Größe und lebhafter Bewegung in ungewohntem, aber packendem Rhythmus, damit muß sich auch der Forscher begnügen, wenn er nicht mit Hilfe von Gerüsten dem Denkmal nahekommen kann oder durch die vortrefflichen photographischen Aufnahmen der vorliegenden Publikation unterstützt wird, die mich dank Kopéras Entgegenkommen schon vor einigen Jahren die Scheidung der eigenhändigen und von Gesellen gefertigten Teile am Altar selbst versuchen ließen. Viele Einzelheiten können wir nur in diesen 61 Abbildungen verfolgen; die Figürchen des Rahmens, das Gespreng, die Reste der bei der Zerstörung von Stoß selbst entworfenen, vielleicht zum Teil auch ausgeführten Hintergrundmalereien sämtlicher Reliefs waren ja bisher kaum beachtet worden. Die unvollkommene Kenntnis dieser Flachschnitzereien, auf denen sich Malerei und Plastik in ganz einzigartiger Weise vereinigten, hat noch vor kurzer Zeit einen Fachgelehrten verführt, Stoß die wiederholt durch Denkmäler und Archivalien (Anhang II, Nr. 83, 128, 129, 149 meines Buches) bezeugte malerische Tätigkeit rundweg abzusprechen und die Münnerstätter Tafelbilder ganz aus seinem Werke zu verbannen. Tatsächlich rechtfertigen die erwähnten historischen Nachrichten und Denkmäler die Einordnung des Münnerstätter Hochaltars und seiner Malereien; nur werden neueste Feststellungen des Konservators Dr. Hofmann vom Münchener Nationalmuseum im Einklang mit der schriftlichen Bestellung des Schnitzwerkes bei Riemenschneider, die sich noch im Münnerstätter Pfarrarchiv findet, eine von meiner Skizze (a. a. O., S. 103) abweichende Rekonstruktion des ganzen Altars ermöglichen: Der hohe, schmale Schrein zeigte vermutlich die heilige Maria Magdalena in einiger Höhe zwischen dem heiligen Kilian und der heiligen Elisabeth schwebend; demgemäß verteilten sich die vier Reliefs von Riemenschneider über die Innenseiten der beiden Flügel; die vier erhaltenen, ursprünglich breiteren Tafelgemälde des Veit Stoß müssen wir uns entsprechend paarweise übereinandergestellt an den Außenseiten des einzigen Flügelpaares denken. — Ich glaube, die vorliegende, getreue Wiedergabe des Hauptwerkes der Krakauer Plastik wird nicht nur in solchen Einzel-

Digitized by Google

fragen, sondern für die Bedeutung seines Meisters überhaupt Zeugnis ablegen; es ist so bezeichnend für die außergewöhnliche Tatkraft und Tatenfreude des Veit Stoß, eine ganz vorzügliche Probe der Vielseitigkeit seines Talentes, das sich gelegentlich in großen architektonischen Plänen, der Schöpfung bronzener Kolossalfiguren oder kartographischen Forschungen wie in tausend anderen Geschäften gefiel. Mit der gerechten Einschätzung des Krakauer Altares wird der neuerdings wieder durch Berthold Daun vertretene Glaube an jene kleinen Schnitzwerke, die sich um die sogenannte Rosenkranztafel gruppieren, endgültig fallen; man könnte da ganz von ferne an Thodes hartnäckige Verteidigung der Hähnelschen Tonmodelle aus Michelangelos Nachfolge denken. Naturgemäß führen die kraftlosere, glatte Technik und die verkleinerte Nachbildung des steinernen Reliefs der Gefangennahme vom Jahre 1499 auf die Existenz eines Schülers, der in Bewunderung stossischer Werke heranwuchs; auf die offenbaren Entlehnungen aus Dürers Werken auf die Raumbildung oder die im gestochenen Abbild erhaltene Renaissanceumrahmung der Rosenkranztafel geht Daun denn auch nicht näher ein. Die kritische Durchsicht der kleinen Reliefs verrät neben den Krakauer und Bamberger Altären, ja schon neben den Medaillons des „Englischen Grußes" die kleinmeisterliche Nüchternheit ihres Schöpfers, der naturgemäß in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts der Werkstatt des Veit Stoß zeitweilig sehr nahe gestanden haben mag. Man könnte das Verhältnis Wolf Trauts zu Dürer zitieren, um diese Beziehungen zu umschreiben.

Es ist ein hochwillkommenes Zusammentreffen, daß kurz nach dem Abbildungswerk des Krakauer Marienaltars die getreuen Nachbildungen der überaus seltenen Kupferstiche des Veit Stoß erschienen sind. Die „Graphische Gesellschaft" hat mit großen Mühen und Kosten die technisch ganz vorzügliche Wiedergabe der Originale in sämtlichen bekannten Plattenzuständen ermöglicht, die kein Kabinett, auch nicht die Münchener Graphische Sammlung, in dieser Klarheit vorführen kann. Bei einigen Stichen wird erst aus der Nachbildung des durch mühevolle Vergleiche aufgefundenen besten Druckexemplars verständlich, wie sicher Stoß den Grabstichel zu führen wußte, und wie sehr wir es bedauern müssen, daß ihm in Krakau kein guter Drucker, ja wohl kaum das geeignete Druckwerkzeug zur Verfügung stand. So ist die erwünschte tonige Wirkung der gratigen Platten in vielen Fällen ausgeblieben oder ungleich zutage getreten; und die für Veits früheste Tätigkeit sehr bezeichnende, überfeine Charakteristik der Köpfe und der in ihrer Feinnervigkeit beinahe zitternden Hände — man vergleiche die Hände der Schreinfiguren des großen Krakauer Altares — zeigt sich nur auf den ganz vereinzelten ersten Drucken in voller Klarheit. Baumeisters knapp zusammenfassender Text wiederholt u. a. die soeben erwähnte ältere Feststellung, daß diese Stiche in der Krakauer Zeit, also vor 1496, entstanden sind. Tatsächlich sind auch der zerrissene, flächig dekorative, den Körper verleugnende Kontur der Madonna mit dem Apfel (B. 3) oder des Johannes Ev. und Petrus im Marienaltar so gleichartig, sind die Beziehungen der Standfiguren (B. 3 und P. 10) zu der Magdalena und anderen Skulpturen Simon Leinbergers vom Nördlinger Altare (um 1478) oder der Straßburger Madonna aus der Sammlung Oertel im Kaiser-Friedrich-Museum so einleuchtend, daß Mut dazu gehört, ein Blatt wie die mehrfach genannte Madonna mit dem Apfel abzutrennen und ausgerechnet in die spätere Nürnberger Tätigkeit des Veit Stoß zu verlegen. Wenn Daun letzthin drei in sich so verschiedenartige Werke, wie diesen Kupferstich, die Marienfigur vom Stoßhause und eine Steinmadonna zu Glogau willkürlich in die Zeit von 1499 bis 1505 zusammenrückte, so übersah er neben fundamentalen stilistischen Bedenken die Tatsache, daß der Stich in frühen Drucken das seltene Wasserzeichen eines Menschenkopfes mit Stange und Stern (Briquet 15678 f. Variante), wohl die Fabrikmarke einer südfranzösischen Manufaktur trägt, wie es nach Hausmanns und Briquets Forschungen auf Nürnberger Papiersorten um 1500, auf Nürnberger Drucken und speziell den Briefen und Skizzen des Veit Stoß aus der Nürnberger Zeit nicht vorkommt, wohl aber auf frühen und selbst auf retuschierten Drucken der „Erweckung des Lazarus" (B. 1), der „Ehebrecherin vor Christus" (P. 7), der „Beweinung des Leichnams Christi" (B. 2) und besonders der „Enthauptung des heiligen Jakobus" (P. 8), deren Entstehung in der Krakauer Frühzeit eine Kopie in der Weltchronik von 1492 schlagend beweist. Ferner bedachte Daun nicht, daß die Madonna vom Stoßhause unmöglich vor dem Florentiner Rochus oder dem Tucherschen Andreas gefertigt sein kann, da sie in dem Herausarbeiten des fleischigen Körpers, des Kopfes, der Hände, der Vereinfachung des Konturs und des Gewandes nur an den teilweise im Jahre 1513 geschaffenen Bildwerken zu Langenzenn, Wien und in St. Lorenz, kurz in den Spätwerken der Nürnberger Periode Parallelen findet. Die Glogauer Steinbildwerke, Konsolen und Baldachine können als Schmuckteile eines

Digitized by Google

Baues nur an Ort und Stelle gemeißelt sein, denn die Bauskulpturen wurden damals im Verhältnis zu den Schnitzaltären und Grabdenkmälern lächerlich gering bezahlt (vgl. a. a. O., Anhang II, Nr. 123); ein Verkündigungsrelief vom gleichen Jahre 1505 an der Südseite der Breslauer Elisabethkirche zeigt übrigens eine verwandte, wohl schlesische Künstlerhand, die sogar ähnliche Zahlzeichen liebte. Warum also Veit Stoß, dessen Alibi für das Jahr 1505 wir glänzend nachweisen können (a. a. O., Anhang II, Nr. 74, 83, 84 g, m, 85–96, 99, 100), mit einem Werk behelligen, das ihm aus historischen und stilistischen Erwägungen unendlich ferner steht, wie der Schwabacher Altar? —

Einstweilen müssen wir bedauern, daß gute photographische Nachbildungen der späteren Arbeiten des Veit Stoß solche mangelhaft begründete Zuschreibungen nicht ohne Diskussion ad absurdum führen. Um so besser würdigen wir in den beiden besprochenen Tafelwerken die erstaunlichen Schöpfungen des jungen Meisters, deren Stil und Technik, deren Beziehungen zur älteren Nürnberger Plastik und zum Kreise des Nikolaus von Leyen nunmehr klar faßbar geworden sind.

Max Lossnitzer.

STÜBEL, Der Landschaftsmaler Johann Alexander Thiele und seine sächsischen Prospekte. Schriften der königl. sächs. Kommission für Geschichte. Band XXI. Leipzig und Berlin 1914. Verlag von B. G. Teubner.

Die Beschäftigung mit der eben doch nicht ganz subalternen deutschen Kunst des 18. Jahrhunderts, in nächster Zeit zweifellos ein ergiebiges Feld wissenschaftlicher Untersuchungen, ist anscheinend bestimmt, an Stelle der Forschungen auf dem Gebiete der italienischen Barockkunst zu treten, das bisher für Anregungen zu selbständigerem und freierem Arbeiten am günstigsten erschien. Mit dem Wiedergewinn der Erkenntnis, die künstlerischen Ergebnisse bestimmter Epochen nur zu betrachten in Verbindung mit kultur- und literarhistorischen Bedingungen, ist mehr und mehr die Überzeugung gestärkt worden, daß auch die deutsche Kunst solcher Zeitläufte, meist eines Überganges, bisher gering gescholten oder übersehen, ihre Würdigung verdiene, die bei aller Hut vor Überschätzung und ungerechtem Vergleiche durchaus sachlich den Wert abzuschätzen habe. Von der Behauptung, Chodowiecki und Graff seien die einzigen anerkennenswerten deutschen Künstler des 18. Jahrhunderts, sind wir endlich abgekommen, und freuen uns an jeder neuen Arbeit, die als Monographie behandelt einen der zahlreichen Maler jener Zeit von der Vergessenheit befreit, und die sicheren Grundlagen zu der immer dringlicher zu fordernden Geschichte der deutschen Kunst im 17. und 18. Jahrhundert schafft. Es ist wesentlich zu bemerken, daß auch der Verfasser der vorliegenden mustergültigen Arbeit seinen Weg zu der kunstwissenschaftlichen Betrachtung des bedeutendsten sächsischen Landschaftsmalers unter August III. nicht direkt genommen hat. Er fand ihn wohl bei der Ausführung des ebenfalls ausgezeichneten Bandes über Hagedorn, einer wahren Fundgrube gewissenhaft gesammelter und mit vortrefflichem kritischen Verständnis gesichteter Angaben zur deutschen Kunstgeschichte, welche für Arbeiten aus jener Zeit beinahe lexikographischen Wert besitzt.

Stübel hat sein Buch über den Landschaftsmaler Thiele und seine sächsischen Prospekte naturgemäß gedrängter disponiert, und hat die biographischen Notizen über die mit Thiele in Verbindung tretenden übrigen Maler nebst den sorgfältigen Quellenangaben in die Anmerkungen verwiesen. Durch diese Bescheidenheit kommt der Text ohne die üblichen kulturhistorischen Enjolivemens, wie man im Stil des Batteux zu Thieles Zeiten sagte, und ohne Selbstgefälligkeit zur schlichten Betrachtung von Thieles Leben wie zur systematischen Besprechung seines Werkes unter Aufstellung eines fehlerlosen Verzeichnisses der Prospekte und Radierungen des Künstlers. In der ausführlichen biographischen Schilderung nehmen bei der Schwierigkeit der Beschaffung anderer als der wichtigsten Daten (Dresden 1715 oder 1717 bis zum Ende der 20er Jahre, dann Arnstadt bis 1738, wieder Dresden bis 1752), die zudem auf Nachrichten von Hagedorn beruhen, die genau festgestellten Beziehungen zu Agricola und Ferg, besonders zu dem höchst schätzenswerten Bildnismaler Adam von Manyoki den wertvollsten Platz ein. (Nebenbei: Zu dem ohnehin wohl nicht erschöpfend gedachten Verzeichnis der Werke Manyokis wird die Darmstädter Ausstellung wichtige Ergänzungen bringen; Graf Flemming, im Besitz des Fürsten Czartoryski, der Maler von Knobelsdorff, im Hohenzollernmuseum, Maria Theresia als Kind, in Schleißheim.) In der Besprechung der Prospekte, deren Abbildungen dem Werk in 31 Lichtdrucktafeln beigefügt sind, ist zunächst die topographische Ausführlichkeit wichtig, mit der Stübel diese Arbeiten auf ihren rein historischen Wert untersucht, den er bejaht, um gleichzeitig auch die künstlerische Bedeutung hervorzuheben.

Digitized by Google

Dieses knapp gehaltene Kapitel (S. 35—38) schließt das entschieden vorgetragene Resultat der vorbildlichen Arbeit in sich. Mit dem Hinweis auf ein Porträt Thieles im Besitz des Fürsten von Schwarzburg, das Fiedler gemalt hat, und der Vermutung, daß das Porträt eines Unbekannten von Manyoki in der Dresdener Galerie ein Bildnis Thieles sei, wird die Monographie geschlossen. Für kunstwissenschaftliche Tätigkeit auf dem Gebiet deutscher Kunst des 17. Jahrhunderts konnte kein besserer Anfang gewonnen werden als mit dieser Darstellung Thieles von Stübel, da sie sich von der Großspurigkeit des begeisterten Dilettantismus und dem Abschweifen auf fremdes Gebiet — was bei der behandelten Zeit nahe genug läge — so entfernt wie nur möglich hält, ohne in der Diktion der Lebhaftigkeit mitempfindender Erkenntnis zu entbehren. Uhde-Bernays.

JOSEPH BRAUN, S. J., Spaniens alte Jesuitenkirchen. Ein Beitrag zur Geschichte der nachmittelalterlichen kirchlichen Architektur in Spanien. Herdersche Verlagshandlung, Freiburg i. B. M. 4.80.

Es ist offenbar vom allergrößten Werte für die Erkenntnis der alten Ordenskirchen, sie nicht nur von den reinen Architekturhistorikern, sondern auch von seiten ihrer eigenen Ordensangehörigen dargestellt zu sehen. Insbesondere ist das bei den gewaltigen Bauten der Gegenreformation, die unseren Tagen noch nahe genug liegen, zu einem wirklichen Verständnis auf die Dauer ganz unentbehrlich; das bedarf keiner weiteren Auseinandersetzung. Und es wäre nicht minder erwünscht, auch die so wichtigen und in der Hauptsache ja noch älteren Dominikaner- und Franziskanerkirchenbauten in gleicher Art behandelt zu sehen. Daran fehlt es bisher; es mag ja auch noch bevorstehen. Jedenfalls hat man die systematische Darstellung der Jesuitenkirchen in Deutschland und Belgien durch den Pater Braun, der sich jetzt als Nebenfrucht die vorliegende Behandlung der spanischen vom selben Autor anfügt, mit lebhaftem Danke begrüßen müssen. Sie war schon deshalb unentbehrlich, weil nur der Angehörige des Ordens selber, der als Bauherr auftrat, Zweck und Nutznießung der fraglichen Gebäude bis in die letzten Eigentümlichkeiten vollständig zu verstehen, folglich allein zu beurteilen vermag, inwieweit dies alles die Gestaltung bestimmt hat. Und so hat der Ordensgeistliche ganz gewiß manche Gelegenheit gehabt (unser Buch ist dessen ebenfalls gelegentlich Zeuge), im stillen allerlei Verkennungen und Mißverständnisse in anderen Darstellungen festzustellen. Pater Braun hat denn auch an seinem bisher einzigen Vorgänger auf gleichem Wege, dem Dresdener O. Schubert mancherlei auszusetzen, und gewiß öfters mit Recht. Erstens ist Schubert gar noch Protestant, und dann auch nur Architekt und Architekturhistoriker. Trotzdem sei es gleich gesagt, daß auch der Jesuitenpater nicht selten etwas einseitig als Geistlicher urteilt, und daß man doch wohl nicht nur seinen Stand als den ganz allein urteilsberechtigten ansehen darf. Denn wenn wirklich der Bauherr, und erst recht der kunstverständige, Zweck und Anordnung des von ihm angegebenen und bestellten Gebäudes vollkommen klar anzugeben vermag, so hat schließlich auch der eigentliche Fachmann in der Beurteilung der Leistung einiges mitzureden und stets allerlei zu sagen, was jenem nicht ganz zugänglich sein konnte. Außerdem vermag er aber dem Werke seine Stellung in der Kunstwelt überhaupt sachkundig anzuweisen und sein Verhältnis zu anderen Leistungen festzustellen, während der andere hier doch immer nur Spezialist und auf sein engeres Gebiet beschränkt bleibt. Dies zur allgemeinen Begründung der Ansicht, daß unser neuer Autor keineswegs nun in allem, wo er anderer Auffassung ist, als der frühere Beurteiler, endgültig zu entscheiden hat. Das soll jedoch die ganz unschätzbare Wichtigkeit seiner Darstellung für den in Frage stehenden Gegenstand nicht herabdrücken; vielmehr habe ich von jeher den lebhaftesten Wunsch nach solchen Beleuchtungen derartiger Bauwerke tief empfunden. Man fühlt sich hier dankbar verpflichtet und gewinnt in der Tat ganz neue Einsichten.

Ich widme dieser Seite des Buches aber deshalb ausführlichere Besprechung, weil sein Autor ganz offenbar noch eine weitere etwas verdecktere Absicht mit seiner Arbeit verfolgt. Diese tritt hier und da andeutungsweise, stärker aber in einigen Kritiken der anderen gleichartigen Werke unseres Verfassers hervor, die deutlich sagen, er habe „unwiderleglich bewiesen, daß es keinen Jesuitenstil gebe". Das ist ganz offenbar eine ihm höchst wichtige (wenn nicht gar die allerwichtigste) Seite seiner Arbeit. Man hat in letzter Zeit so mancherlei getan, um den Jesuiten die schweren Belastungen abzunehmen, mit denen insbesondere das aufgeklärte Jahrhundert ihr Bild beschwerte, so daß ihre Freunde es offenbar für an der Zeit halten, sie auch von dem Vorwurf zu befreien, den „Jesuitenstil" erfunden zu haben, worunter man ein Gemisch von barocker Phan-

Digitized by Google

tastik, betäubendem Schwulst, fortreißendem Überschwange und fanatischer Verzückung verstand, alles das in entnervenden Weihrauchnebel gehüllt. Und das zügelloseste Barock in allen Formen der Architektur und Bildhauerei, in ein umnebelndes Farben- und Goldmeer getaucht, sollte dafür erst den richtigen Hintergrund gegeben haben.

Schon länger hat man sich jedoch von dieser Vorstellung ziemlich entwöhnt, auch im protestantischen Norden. Insbesondere hat bereits Cornelius Gurlitt in seiner Geschichte des Barockstils ganz sachlich ein durchaus verschiedenes Bild von der Jesuitenbaukunst entrollt. Und auch die Geschichte hat längst angefangen anders zu urteilen. Man hat anerkannt, daß z. B. Philipp II. von Spanien wohl ein warmer Freund der Inquisition, viel weniger aber der Jesuiten war, ganz wie der gleichzeitige Kardinal-König D. Enrique von Portugal; und daß man gar manches, was jener zur Last zu legen war, den Jesuiten aufgebürdet hat.

Alles das in Ehren; aber daß deswegen die höchst zielbewußte und einheitliche Kunstbetätigung der Jesuiten im 16. und 17. Jahrhundert nicht doch von deutlichen ja unverkennbaren Richtlinien beherrscht gewesen wäre, — das hat meines Erachtens auch Pater Braun kaum erweisen können. Jedenfalls ist z. B. der Grundriß der römischen Gesùkirche in der ganzen kirchlichen Gegenreformationsbautätigkeit der herrschende gewesen, und wenn wirklich, wie der Verfasser nachweist, einige spanische Vertreter dieses Schemas (in denen es sich wenigstens in der Hauptsache als das kommende ankündigt) bereits vor dem Gesù auftreten, so beweist das natürlich eher das Gegenteil von seiner Auffassung. Ebenso verhält es sich damit, daß z. B. auch die portugiesischen Renaissancekirchen seit 1560, und zwar ebenso die der Dominikaner und anderer Orden, wie die neuen Kathedralen (Sé, Coimbra; S. Vicente, Lissabon) das ganz gleiche Grundrißschema aufweisen. Der von den Jesuiten ausgehende Baugedanke beherrschte eben damals alles.

Kurz, was der Pater Braun unwiderleglich bewiesen haben soll, „daß es überhaupt keinen Jesuitenstil gegeben habe", das glaube ich auch jetzt noch nicht recht. Gerne gebe ich zu, daß der frühere Aberglaube auf diesem Gebiete, wie er war, aufhören, und daß die eigentliche Frage eher nach dem Einflusse der Jesuiten (oder des Jesuitentums) auf dem Gebiete des katholischen Kirchenbaues überhaupt gestellt werden mußte. Daß dieser aber existierte und seinerzeit sehr erheblich war, kann nun einmal schwer bestritten werden, war jedoch meines Erachtens auch so wenig ein Unglück, daß eine so nachdrückliche Beseitigung dieses Gedankens gar kein rechtes Ziel verheißt.

In dem übrigen dagegen, was der Autor uns als Ergebnis seiner Studien in Spanien vorführt, hat er unzweifelhaft recht. Eines der bemerkenswertesten darunter ist, daß die Jesuitenbauten in Spanien, das doch einen Loyola geboren, in den Jahrhunderten der größten Macht des Ordens, auch nicht entfernt an künstlerischer Bedeutung und Großartigkeit die in anderen Ländern erreichten; da geht Italien voran, und gerade die germanischen Länder, Österreich, Deutschland und die spanischen Niederlande haben ungleich Bedeutenderes aufzuweisen.

Das liegt aber in der Geschichte des Ordens tief begründet: er feierte seine Siege auf den Feldern in Feindesland; wo er seine mächtigsten Kämpfe schlug und seine Schlachten gewann, da errichtete er auch seine Siegesdenkmäler.

Wo dagegen in streng katholischen Ländern ein gläubiger Monarch gebot, da bedurfte man weder einer ähnlichen Tätigkeit der Ignatiusjünger, noch sah man sie überhaupt sehr gern, besonders, nachdem Portugal, als einziges katholisches Land ihnen zwanzig Jahre lang völlig untertan, in der Schlacht von Alcacer-el-Quivir dröhnend zusammengebrochen und Spanien anheimgefallen war.

So zeigt uns Pater Brauns Buch, daß, wenn auch trotz dieser Verhältnisse der echt spanische Orden in seinem Vaterlande unzählige Niederlassungen gründete und eine fast unübersehbare Schar von Jesuitenkirchen hier erwuchs, deren Größenverhältnisse im allgemeinen bescheidene, daß die Baumittel spärlich waren, daß dem Orden keineswegs phantastische Reichtümer noch besondere Mäzene zuwuchsen — kurz, daß alle die, die vermuten, das heimatliche Spanien müsse nun eine überschwengliche Pracht großartiger Jesuitenbauten darbieten, doch ziemlich enttäuscht werden müssen. Freilich so ganz kümmerlich, wie Pater Braun die dortigen Bauwerke seiner Ordensbrüder erscheinen lassen möchte, ist es eigentlich kaum bestellt. Bauwerke, wie die Kollegskirche in Salamanca, S. Juan Bautista zu Toledo, S. Isidro el Real zu Madrid können sich sehr wohl sehen lassen, von Loyola ganz zu schweigen; und N. S. de Belén in Barcelona ist sogar so ziemlich das, was man früher eine echte schwülstige „Jesuitenkirche" zu nennen beliebte; auch ihre Verhältnisse, 50 m Länge und 28 m Breite, sind nicht eigentlich kümmerliche lichte Maße. — Doch sind in der Tat die großen deutschen Jesuitenkirchen (München, Köln usw.) erheblich stattlicher.

Digitized by Google

Aber eines ist da doch noch als Gegengewicht zu erwägen: zuerst die ungeheure Zahl der spanischen Jesuitenkirchen; ferner aber auch, daß das Aufblühen des Ordens in die Zeit des Sinkens des spanischen Reichtums fiel, das wohl schon mit Philipp II. begann, im 17. Jahrhundert aber bereits sehr fühlbar war. Wäre Loyola hundert Jahre früher auf den Plan getreten, so wären sicher auch seine Ordensbauten an Pracht nicht hinter den übrigen jener früheren Zeit zurückgeblieben.

Gab somit die eigentliche Tendenz des Buches, soviel Richtiges darin verwebt ist, doch zu allerlei Bedenken Anlaß, so ist der sachliche Inhalt und auch die architekturgeschichtliche Behandlung der so zahlreichen kirchlichen Werke uneingeschränkten Lobes wert. Konnte Schubert, der ja als erster ein so viel größeres Gebiet zu bearbeiten hatte, eben nur die Hauptwerke von seinem Standpunkte aus berühren, so ist in der Tat in Brauns Werk ganze Arbeit geliefert. Mit voller Beherrschung nicht nur der geschichtlichen Grundlagen und alles durch die Eigenart des Ordens Bedingten, sondern auch des Architektonischen und Kunstgeschichtlichen, hat er seine Aufgabe auf das Gründlichste zu lösen verstanden. Seine Leistung mag ja durch Sonderbehandlung der einzelnen Bauwerke noch einigen Ausbau gewinnen können, erscheint mir aber als den Gegenstand im großen erschöpfend, so weit das überhaupt erwünscht ist. — Vielleicht ist es etwas verwirrend, wenn die Werke der an das Platereske noch hie und da anklingenden Renaissance als „gotisch" charakterisiert werden. Anderseits hätte ich wohl den Wunsch gehabt, mit den Kirchen der Jesuiten ihre doch eigentlich davon untrennbaren Kollegien, sei es auch noch so kurz, besprochen zu sehen. Wer das wundervolle Collegio Romano kennt, weiß, wie nötig das wäre. Sind diese Bauten ja auch nur die Kasernen der Soldaten Loyolas, so gehören sie doch einmal zu ihren Kirchen.

Hatte ich oben an des kundigen Jesuitenpaters Arbeit zu fragen und auch zu bedenken, so hat sie mir doch anderseits größtes Interesse abgewonnen und jeden zu lebhaftem Danke verpflichtet, dem der Stoff wichtig ist. Ich wiederhole: es ist für die kirchliche Architekturgeschichte eine Notwendigkeit, daß nun auch endlich, die als Diener der Kirche mit der Sache und Aufgabe innerlich vertraut sein müssen, ihren Teil zur kritischen Behandlung des Stoffes beitragen. Und gerade die Jesuitenväter sind mir neuerdings da und dort so erfreulich entgegen getreten — ich denke da z. B. an den ausgezeichneten Pater Delacroix zu Poitiers — daß man gern bald wieder einem von ihnen als Helfer auf dem Gebiete der Architekturgeschichte begegnen würde.

Albrecht Haupt.

HERMANN UHDE-BERNAYS, Winckelmanns kleine Schriften zur Geschichte der Kunst des Altertums. Leipzig 1913. Insel-Verlag. Preis M. 6.—.

Noch mehr als die große Geschichte der Kunst des Altertums, waren die kleinen Schriften Winckelmanns wegen ihrer programmatischen Tendenz von Bedeutung für die Entwicklung der ästhetischen Anschauungen um die Wende des 18. Jahrhunderts. Sie haben die Begriffe der deutschen Klassiker bestimmt, sie bilden somit eine der Grundlagen der neuzeitlichen Kunstanschauungen und sie sind in der Reaktion gegen die Kunst des Barock und Rokoko, in der Begründung der Ideen des Klassizismus von Nachwirkung bis in unsere Zeit gewesen.

Von diesen Schriften hat H. Uhde-Bernays eine Auswahl herausgegeben, die mit Goethes Skizzen zu einer Schilderung Winckelmanns als Einleitung und einem glänzend geschriebenen Nachwort des Herausgebers, das außer einer kurzen Einführung in die Werke eine Auseinandersetzung über die Bedeutung Winckelmanns für unsere Zeit enthält, einen sehr gediegenen und geschlossenen Eindruck bietet. Die Auswahl ist in einem höchst modernen Sinne tendenziös, sie gibt alles, was nach Ansicht des Herausgebers von den kleinen Schriften für uns noch von Bedeutung ist. Von den größeren Abhandlungen die „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst", nebst der dazugehörigen „Erläuterung", die Abhandlung „Von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst", und vom Werke über die Allegorie das erste Kapitel. Dazu drei kürzere Aufsätze: „Erinnerung über die Betrachtung der alten Kunst", „Von der Grazie in Werken der Kunst" und die „Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom". Da die Auswahl alle Beigaben einer zopfigen Gelehrsamkeit, die Exkurse und Lesefrüchte wegläßt, kommt die schriftstellerische Kunst Winckelmanns in ihrer klaren Sachlichkeit und verständigen Begeisterung voll zur Geltung. Auch die alleinige Wiedergabe des ersten Kapitels der Schrift über die Allegorie läßt sich rechtfertigen. Diese Schrift ist rein historisch für das Studium der Kunst des 18. Jahrhunderts von Bedeutung, da sie in gewissem Sinne eine Umdeutung barocker

Digitized by Google

Ideen in den Rationalismus des früheren Klassizismus gibt. Sie ist aber befangen in den ästhetischen Anschauungen der ausgehenden Barockkunst und deswegen für modernes Empfinden nicht recht genießbar. Sicher dient die Weglassung dazu, die Geschlossenheit der ganzen Auswahl zu heben.

In dem geistvollen Nachwort hat der Herausgeber seinen Standpunkt in der Auswahl, prinzipiell und im einzelnen, gerechtfertigt. Der Standpunkt deckt sich vollkommen mit unserem Verhältnisse zur alten Kunst überhaupt. Wie wir die alten Meister nach den modernen Elementen einschätzen, die in ihrem Schaffen liegen, sucht der Herausgeber die Fäden bloßzulegen, die aus Winckelmanns Werk das Gewebe unserer jetzigen Kulturanschauungen knüpfen. Indem er ferner Winckelmann aus der unwürdigen Rolle als eines bloßen Vorläufers von Goethe befreit, seine Schöpfungen in ihrer Selbständigkeit und historischen Bedingtheit würdigt, wird er der Bedeutung Winckelmanns erst gerecht. Es ist eben zu berücksichtigen, daß auch Winckelmanns Ideen von seiner Zeit bedingt sind, und daß in den Erklärungen und den vielfach rationalistischen Umdeutungen der Antike viel von den Wünschen einer Reaktion gegen die Kunst des Barock steckt. Durch diesen prinzipiellen Standpunkt bringt Uhde-Bernays Nachwort, trotz Justis unübertrefflichem Werke, einen neuen Baustein zur richtigen Einschätzung Winckelmanns. Adolf Feulner.

KARL SCHEFFLER, Die Architektur der Großstadt. Mit 60 Abb. Berlin 1913. Verlag von Br. Cassirer.

Auf Bücher wie das vorliegende kann nicht eindringlich genug hingewiesen werden. Sie geben dem Kunstfreunde und dem Praktiker, dem Laien und dem Sozialökonomen gleich viel und Wertvolles. Es ist die Art Schefflers, den Dingen auf ihren Grund zu gehen, nicht am Einzelnen, an der Analyse haften zu bleiben, sondern mit einem freien Blick, dessen Weite und Großherzigkeit bewundernswert ist, das Vielerlei zu umfassen und unter wahrhaft große Gesichtspunkte zu bringen. Er ist fast der einzige unter unsern Kunstschriftstellern, sieht man von Männern wie A. E. Brinckmann und W. C. Behrendt ab, der über Architektur vom rechten Standpunkt aus zu schreiben versteht; der Einzige, der Architektur als Sozialwerk wertet und ihr die moralische Bedeutung zuerkennt, auf die sie Anspruch hat. Der ethische Standpunkt Schefflers ist es, der alle seine Bücher so tief innerlich macht und ihren Wert nie veralten lassen wird: weil er mit ihm den Schlüssel besitzt, der das letzte Geheimnis der Kunst wie des Lebens, ihre innersten Zusammenhänge, ihre Liebe und Friedseligkeit erschließt. Seine Bücher lesen sich wie etwas Selbstverständliches; und das ist das Furchtbare an unsern Lebensverhältnissen (immer noch), daß diese Selbstverständlichkeit seines Ethos, seiner Forderungen in grellstem Widerspruch steht zu dem Tatsächlichen, und daß nur dünne Hoffnungsfäden das Land seiner klaren und rein sachlichen Utopien mit der Wirklichkeit von heute verknüpfen. Es gehört ein tapferer und unerschrockener Glaube an das Gute dazu, um immer von neuem, wie Scheffler es tut, seine warnende und prophetische Stimme zugunsten des Ideals zu erheben.

In dem gegenwärtigen Buch hat er in einer Reihe zwanglos aneinander gefügter Essays — Essays von wunderbarer Geschlossenheit im Aufbau und einer schlichten aber scharf geschliffenen Schönheit der Sprache — das Riesenproblem der Großstadt angepackt und von verschiedenen Seiten beleuchtet. Die Dreiteilung in Geschäfts-City, Miethausgürtel und Gartenstädte wird als die elementarste und selbstverständlichste Forderung erhoben: Howards Ideen erscheinen als völlig durchgedrungen und auf das Erreichbare zurückgeführt. Der Wert des Eigenhauses gegenüber der Not der Mietskaserne; der einheitlich gebildete Häuserblock und die regelmäßige Straßenfront; die Forderung, das Gartenstadtbauen in städtische Regie zu nehmen: das sind einige der fruchtbarsten Gedanken darin. Es folgen einige vortreffliche Exkurse über Kunstgewerbliches und den Architektenberuf, und den Beschluß machen einige schöne Würdigungen führender Persönlichkeiten, deren Auswahl allein schon Schefflers hohen Standpunkt beweist: Messel, Hoffmann, Behrens, Tessenow, Muthesius, Obrist und Endell.

P. F. Schmidt.

Johann Christoph Rincklake. Herausgegeben von Max Geisberg. Mit einer Einleitung von Burkhard Meier. Münster i. W., Borgmayer & Co., 1914.

Diese geschmackvoll ausgestattete Publikation, deren wesentlichster Bestandteil auf 34 Tafeln die Hauptwerke des westfälischen Meisters vereinigt, ist im Anschluß an die Gedächtnisausstellung entstanden, die das westfälische Landesmuseum im Hinblick auf den hundertjährigen Todestag des Künstlers im Juni 1913 veranstaltete. Sie gibt

Digitized by Google

textlich und illustrativ einen Überblick über das Schaffen Rincklakes, der zwar keiner der Großen seiner Epoche war, doch Beziehungen zu den führenden Geistern seiner Zeit gehabt hat und dessen Künstlerschicksal mit dem so zahlreicher seiner Provinzkollegen geradezu identisch ist. Viel Gleichgültiges und künstlerisch Belangloses ist in diesem Oeuvre vereinigt, daneben hin und wieder ein beinahe geglückter großer Wurf. Indes gerade solche Erscheinungen wollen vielleicht nicht nur unter dem Gesichtspunkt des rein Künstlerischen gewertet werden, weil sie erst als Ausdruck des kulturellen Zeitwollens wirklich interessant sind. Rincklake, der zwar erst 1813 begraben wurde, ist ein typisch deutsches Rokokoschicksal. Sein schwerfälliger bürgerlicher Stil steht in schreiendem Gegensatz zu der souveränen Heiterkeit jener Fürstenkultur, von der sich andere, mehr aristokratische Naturen so leicht dahintragen ließen. Vielleicht also begegnet hier ein feines Stück jener innerlichen Tragik, die den Menschen und die Zeit in einem lautlos stillen Konflikt zusammenführten, der keine Spuren hinterlassen hat. Burckhard Meiers abgerundete Einführung in das Leben und das Werk des Künstlers ist ein vortreffliches Essay, wie man es sich einem solchen Thema gegenüber nach Ton und Aufbau gar nicht schöner wünschen kann.

Biermann.

La Richesse d'Art de la Bohême. Directeur Z. Wirth. Prag, J. Stenc. Vol. I. Cahier 1 – 12.

Die Stärke des von Z. Wirth geleiteten Unternehmens liegt zweifellos in den vortrefflichen Abbildungstafeln.

Die bis jetzt vorliegenden Hefte geben in je zehn Tafeln zwanglos gewählte Werke der bildenden Kunst in Böhmen. Das Unternehmen zielt also darauf ab, alles zu geben, was an Werken bildender Kunst — sei es nun mehr oder minder einheimische, sei es fremde — in Böhmen anzutreffen ist.

Zu jeder Tafel erläutert ein kurzer, von verschiedenen Autoren — Z. Wirth, A. Matějček, V. V. Štech, C. Hilbert u. a. — geschriebener, in polnischer und in französischer Sprache erscheinender Text den Charakter des betr. Werks, unterrichtet über Provenienz, Entstehung, Künstler, Zuschreibung und bringt jeweils am Ende eine — meist lückenlose — Bibliographie.

Der Anlage des Werkes nach ergeben sich so von selbst — schon allein in der Bibliographie — Wiederholungen, die vermieden worden wären, wenn man das Material erst gesammelt und dann in geschlossenen Gruppen, die Malerei, die Plastik, die Architektur, das Kunstgewerbe gesondert, behandelt hätte. Da sich die Herausgeber aber keine zeitlichen Grenzen gesteckt haben, also das 19. Jahrhundert noch mit behandeln, hätten sich für eine solche Verteilung natürlich Schwierigkeiten ergeben, ganz abgesehen davon, daß dann Exkurse über holländische Malerei, italienische Architektur usw. notwendig geworden wären.

Von kunsthistorischem Werte wären solche lokale Abhandlungen aber doch, und man darf vielleicht erwarten, daß sie uns im weiteren Verlauf der Publikation noch geboten werden.

Dem Rezensenten ist es vorerst Pflicht, auf den Charakter des Werkes hingewiesen zu haben, über dessen Eingehen auf brennende wissenschaftliche Probleme — wie die noch immer nicht klar genug gelöste Frage der böhmischen Malerei um 1360—1400; auf die Plastik der gleichen Zeit usw. — erst die Referate über die nachfolgenden Serien berichten können.

An sich gibt die Anlage des Werkes auch zu denken. Wir verzichten heute gerne auf Zusammenfassende Publikationen, soweit sie gewagt werden, wo Abschließendes eben noch nicht zu sagen ist. Wir begrüßen deshalb die vorliegende Darstellungsart, die zu jedem Werk kurz und klar sagt, was nötig und was zu sagen ist, mit Dank. Nur meinen wir, daß man — unter Beibehaltung dieses Modus — nicht so weit zu gehen brauchte, Zusammengehörendes nicht einfach aneinander zu reihen. Es hätte sich so eine ganz neue und vielleicht höchst brauchbare Darstellungsart ergeben.

Jedoch über alles dies kann erst der Fortgang des Werkes zu einem abschließenden Urteil berechtigen.

V. Curt Habicht.

KARL NEUGEBAUER, Studien über Skopas. (Beiträge zur Kunstgeschichte.) Verlag von E. A. Seemann, Leipzig. Preis M. 4.—.

Die viel umstrittenen und oft gedeuteten Trümmer der Skopasschen Kunst erhalten hier eine neue, manches klärende Untersuchung.

Vor allem werden die in den französischen Ausgrabungen von 1900 gemachten Bruchstücke der Giebelskulpturen auf Zugehörigkeit und stilistischen Zusammenhang mit den bereits zuvor vorhandenen Stücken untersucht. Der Heraklesкopf (Löwy, Tafel 74, 142) z. B. wird dabei 2 m von der Mitte entfernt in die Nordhälfte des Westgiebels gesetzt; der neugefundene behelmte Kopf in Zusammen-

Digitized by Google

hang mit den älteren Funden gesetzt und seine Augenform als Vorstoß zu jenen nachgewiesen, was unser Wissen über Skopas insofern bereichert, „wie es bisher scheinen konnte, daß er nur mit einer einzigen Ausdrucksform geschaltet hat". Des weiteren wird Treus Rückführung der Dresdener Mänade auf die rasende Bacchantin des Skopas mit guten Gründen aus Tracht, Bewegung, Stil gestützt und als Verkleinerung eines großen Originals nachgewiesen. Schließlich untersucht der Verfasser den Anteil des Skopas am Amazonenfries des Mausoleums, für den allgemein die Platten im British Museum Nr. 1013—15 in Anspruch genommen werden. Er findet für sie auf dem Wege der Stilvergleichung keine Stütze für Skopassche Herkunft, dagegen aus den Tegeaskulpturen, der Mänade und dem Meleager für die in ihrer Zugehörigkeit oft bezweifelte Genueser Platte 1022.

Die Untersuchungen sind ein glänzendes Zeugnis für Studniczkas Lehrtalent, eine nicht alltägliche Probe stilkritisch strenger und sorgsamer Methode.

K. Hönn.

Digitized by Google

RUNDSCHAU

DER CICERONE.

VI., Heft 7:

H. VON TRENKWALD, Dresdner Fayencefiguren. (1 Abb.)

PAUL FERD. SCHMIDT, Die Kunst auf dem internationalen Markt. III.: Die Galerie Flechtheim in Düsseldorf. (15 Abb.)

MAX SAUERLANDT, Die Gruppe „Bildhauerei" aus der Berliner Serie der Freien Künste. (1 Abb.)

Giov. Batt. Tiepolo, Fragment zum Original der Auffindung des Moses in Edinburg. (1 Abb.)

Das Darmstädter Kunstjahr 1914.

Heft 8:

GEORG BIERMANN, Bilder aus der Sammlung Tramm in Hannover. (1 Tafel, 12 Abb.)

HANS FRIEDEBERGER, Die Ausstellung der Freien Sezession.

ALFRED HAGELSTANGE, Adolf Fischer †.

DEUTSCHE KUNST U. DEKORATION.

XVII., Heft 7:

PAUL FECHTER, Zu neuen Arbeiten Max Pechsteins. (2 farbige Tafeln, 1 schwarze Tafel, 23 Abb.)

CARL WEICHARDT, Drama und Dekoration.

WILLY BURGER, Maler Josse Goossens-München. (2 Tafeln, 12 Abb.)

FRITZ HOEBER, Form und Inhalt in der Architektur.

ROB. BREUER, Dekorative Plastik. (7 Abb.)

MAX OSBORN, Kunstgewerbe und neudeutsche Kultur.

W. M., Neue Arbeiten von Karl Bertsch-München. (2 Tafeln, 14 Abb.)

W. FRANK, Photographien von Frau Elisabeth Simons. (1 Tafel, 5 Abb.)

M., Schmuckarbeiten aus den Werkstätten Schmidt-Kugel & Berthold-Darmstadt. (10 Abb.)

Ergebnis des Wettbewerbs Rud. Ibach Sohn. (62 Abb.)

A. GOETZE, Gartenanlagen von Fr. Gildemeister. (5 Abb.)

KUNST UND KUNSTHANDWERK.

XVII., Heft 1:

A. VON WALCHER-MOLTHEIN, Mittelalterliche Giebelschränke aus den österreichischen Alpen. (11 Abb.)

Es handelt sich um schilderhausartige Schränke mit Mitteltür und Satteldach, meist im Besitz des Grafen Wilczek auf Burg Kreuzenstein.

O. SMITAL, Die historische Ausstellung der Wiener Hofbibliothek. (15 Abb.)

Die Abbildungen bringen zumeist seltene Miniaturen.

TH. DE KULMER, Moderne Wohnungseinrichtungen im Pariser Herbstsalon. (7 Abb.)

E. W. BRAUN, Altwiener Porzellan in der kais. Eremitage zu St. Petersburg. (28 Ab.)

Darunter ein Tafelaufsatz mit acht Figuren und bekrönendem Elefanten (1730), wahrscheinlich ein Geschenk des Wiener Hofes, ferner einige Stücke der Du Paquier-Zeit, vermutlich von Christian Frey, Figuren von Niedermayer, L. v. Lücke und Grassi.

H. FISCHEL, Aus dem Wiener Kunstleben.

Kleine Nachrichten. — Mitteilungen.

Heft 2:

H. ÜBELL, Bertold Löfflers Wandmalereien im Salzburger Volkskeller. (16 Abb.)

P. GRUEBER, Eisenschmiedekunst in Kärnten. (25 Abb.)

Behandelt ältere Beispiele von Toren, Tür- und Fensteraufsätzen, Brunnen- und Fenstergittern, Laternenträgern, Wirtshausschildern und Grabkreuzen.

L. EBER, Das Grabdenkmal Georg Schombergs. (2 Abb.)

Das Denkmal befindet sich in der Kollegiatkirche zu Preßburg und ist im Jahre 1470 entstanden. Es wird auf Grund der Verwandtschaft mit der Grabplatte Kaiser Friedrichs III. in St. Stephan vom Verfasser dem Nikolaus von Leyen zugeschrieben.

H. FISCHEL, Aus dem Wiener Kunstleben.

Kleine Nachrichten. — Mitteilungen.

KUNST UND KÜNSTLER.

XII., Heft 7:

KARL SCHEFFLER, Karl Walser. (1 Originalradierung, 5 farbige, 16 schwarze Abb.)

WALTER CURT BEHRENDT, Über die deutsche Baukunst der Gegenwart. (Schluß.) (12 Abb.)

W. VON ALTEN, Die internationale Ausstellung in der Bremer Kunsthalle. (5 Abb.)

EMIL WALDMANN, Notizen zur Franzosen-Ausstellung in Dresden (Arnolda Kunstsalon). (4 Abb.)

KUNST UND HANDWERK.

XVII., Heft 6:

MAX BERNHART, Moderne Medaillenkunst. (4 farbige, 102 schwarze Abbildungen.)

FRIEDRICH NAUMANN, Werkbund und Handel (Fortsetzung.)

ZEITSCHRIFT FÜR ALTE UND NEUE GLASMALEREI.

Heft 4:

Das architektonische Problem der Glasmalerei. (10 Abb.)

W. RIEZLER, Mosaiken von Frau Verena Akerberg. (5 Abb.)

Digitized by Google

KUNSTGEWERBEBLATT.

XXV., Heft 7:

FRITZ HELLWAG, Der Fabrikneubau der mechanischen Seidenweberei Michels & Cie. in Nowawes bei Potsdam. Architekt Herm. Muthesius, Ingenieur Carl Bernhard. (7 Abb.)

A. ULBRICH, Königsberger Kunstgewerbe. (20 Abbildungen.)

OTTO SCHULZE-Elberfeld, Die Arbeiten des Bildhauers Hermann Fauser-Iserlohn. (14 Abb.)

DAS WERK.

Schweizerische Zeitschrift für Baukunst, Gewerbe, Malerei und Plastik. Offizielles Organ des Bundes Schweizer Architekten und des Schweizerischen Werkbundes. / Heft 3:

Das Breitfeldschulhaus in Bern. (18 Abb.)

HEINRICH SCHLOSSER, Die Züricher Theaterkunstausstellung. (3 farbige Tafeln, 26 Abb.)

ADOLPHE APPIA, Die Musik und das Bühnenbild.

HERMANN RÖTHLISBERGER, Vom Heimatschutz der schweizerischen Landesausstellung 1914.

DIE KUNST.

XV., Heft 7:

GEORG JACOB WOLF, Hermann Hahn. (3 Tafeln, 28 Abb.)

Aus den Familienbriefen v. Karl Stauffer-Bern.

Alfred Lichtwarks Erbe.

M. K. ROHE, Zur Neuordnung der Münchner Neuen Pinakothek. (2 Tafeln [1 farbig], 21 Abb.)

CURT GLASER, Ewigkeitswerte.

Das Musée Rodin.

ALEXANDER VON GLEICHEN-RUSSWURM, Ein deutsches Bürgerhaus. (2 farbige Tafeln, 19 Abb.)

PAUL WESTHEIM, Holzplastik. (1 Tafel, 17 Abb.)

W. FOITZIK, Eisenarbeiten von Walter Haggenmacher. (6 Abb.)

G. J. WOLF, Zu den Arbeiten aus der Ausstellung „Raumkunst". (5 Abb.)

GEORG JACOB WOLF, Vom Münchner Kunstgewerbe. (18 Abb.)

ZEITSCHRIFT FÜR CHRISTL. KUNST.

XXVI, Heft 11:

MAX CREUTZ, Ein Emailkreuz des Eilbertus Coloniensis (1 Tafel, 1 Abb. [Kunstgewerbemuseum, Cöln]).

MARTIN HONECKER, Zur Erklärung der „Melancholie" Albrecht Dürers.

HUGO RATHGENS, Das ehemalige Kreuz der Hostia mirabilis bei den Augustiner-Eremiten in Cöln. (2 Abb.)

FRITZ WITTE, Bischof von Henle von Regensburg und die neuere kirchliche Kunst.

Heft 12:

LUDWIG ÉBER, Über einige Schutzmantelbilder in Ungarn. (3 Abb.)

G. MÜNZEL, Zur Datierung der Tauberbischofsheimer Bilder Grünewalds.

FRITZ WITTE, Eine niederrheinische Prachtkasel des ausgehenden Mittelalters (1 Abb. [Sammlung Schnütgen]).

FRITZ WITTE, Zur Geschichte der Seidenweberei.

DIE CHRISTLICHE KUNST.

Heft 5:

J. VAN BERGEN, Jan Brom (Utrecht). (13 Abb.)

S. STAUDHAMER, Paramente v. Augustin Pacher. (20 Abb.)

Der Holz- und Bohrwurm.

W. ZILS, Professor Julius Adam †.

S. STAUDHAMER, Kunstmaler Hugo Huber †.

H. SCHMIDKUNZ, Berliner Herbstausstellung 1913.

Heft 6:

FERDINAND NOCKHER, Die Schrift. (40 Abb.)

O. DOERING-DACHAU, Georg Kau und die Ausschmückung der Ludwigshafener Dreifaltigkeitskirche. (2 Tafeln, 22 Abb.)

OSKAR GEHRIG, Die Schwarz-Weiß-Ausstellung der Münchener Sezession 1913/14. I.

Wiener Ausstellungen. I.

Heft 7:

RICHARD HOFFMANN, Architekt Albert Boßlet. (1 Tafel, 31 Abb.)

DAMRICH, Ein bisher unbekanntes Dürerwerk? (1 Abb.)

OSKAR GEHRIG, Die Schwarz-Weiß-Ausstellung der Münchener Sezession 1913/14. (Schluß.)

HANS SCHMIDKUNZ, Januarausstellung in Berlin.

HERMANN LEOPOLD MAYER, Ausstellung „Neues Bauen".

Wiener Ausstellungen. II.

WASMUTHS MONATSH. FÜR BAUKUNST.

I., Heft 1:

LUDWIG HOFFMANN, Architektonische Wirkungen. (7 Abb.)

FRITZ STAHL, Gegenwart und Zukunft deutscher Baukunst. (17 Abb.)

BRUNO PAUL, Über Dekorationsmalerei. (2 farb. Beilagen, 3 Abb.)

JOS. VON SCHMAEDEL, Gabriel von Seidl †. (11 Abb.)

HERMANN JANSEN, Die Unzulänglichkeit neuzeitlicher Platzanlagen. (1 farb. Beilage, 2 Abb.)

HEINRICH STRAUMER, Die städtische Markthalle in Stuttgart (Architekt Martin Elsaesser in Straßburg). (1 Tafel, 10 Abb.)

Digitized by Google

MUSEUM.

III., Heft 7:

E. ROMERO DE TORRES, Un nuevo retrato de Góngora, pintado por Velázquez. (5 Abb.)

Hält das Velázquez zugeschriebene Porträt des Dichters im Prado für ein Werk des Zurbaran und glaubt Velázquez' Hand in einem anderen Exemplar wiederzuerkennen, das sich jetzt im Besitze von D. Antonio de Candarillas in Madrid befindet. Von beiden Künstlern steht fest, daß sie den Dichter gemalt haben.

J. GUDIOL, Encuadernaciones de Vich. (11 Abb.)

Behandelt Einbände des 13.—15. Jahrhunderts im bischöfl. Museum in Vich.

P. E. DE FERRAN, Los pintores flamencos modernos: Juan Delville. (3 Abb.)

La vida artística.

Heft 8:

M. GALVEZ, El Museo de Bellas Artes de Buenos Aires. (17 Abb.)

Die Abbildungen zeigen ausschließlich neuere Bilder, u. a. van Goya, Corot, Carrière, Monet, Cottet, Sisley, Zorn, Fortuny, Sorolla.

L. TRAMOYERES BLASCO, Arte español primitivo en Pisa y Genova. (8 Abb.)

Triptychon von Bart. Rubeus in der Kathedrale von Acqui, Altar der hl. Katharina im Museo Civico zu Pisa, Fliesengemälde in S. M. di Castello zu Genua u. a.

R. MAINAR, Felipe A. Laszló. (13 Abb.)

DIE GALERIEN EUROPAS.

IX., Heft 4:

Vittore Carpaccio, Musizierender Engel. Teilstück des Bildes: Die Darstellung im Tempel . . . . . } Venedig, Akademie

Bonifazio di Pitati, gen. Bonifazio Veronese, Das Gastmahl des Reichen } Venedig, Akademie

Paolo Caliari, gen. Paolo Veronese, Selbstbildnis. Teilstück aus dem Gastmahl des Levi . . . . . } Venedig, Akademie

Paolo Caliari, gen. Paolo Veronese, Der Seneschall. Teilstück aus dem Gastmahl des Levi . . . . . } Venedig, Akademie

Pier Maria Pennacchi, Die Verkündigung . . . . . } Venedig, Akademie

Text von Corrado Ricci

LES ARTS.

März:

GABRIEL MOUREY, Trois pastorales de Boucher. (3 Abb.)

ACHILLE SEGARD, Fresques inédites de Puvis de Chavannes. (17 Abb.)

CHARLES SAUNIER, Un revenant Julien le Blant. (7 Abb.)

E. CHARTRAIRE, L'autel de Notre-Dame-de-Bethléem à Ferrières-en-Gâtinais. (5 Abb.)

MAURICE HAMEL, Camille Pissarro, Exposition rétrospective de ses oeuvres. (8 Abb.)

L'ART DÉCORATIF.

XVI., Februar:

M. HOLLEBRECQUE, Le reveil artistique de l'Inde. (2 farb. Tafeln, 12 Abb.)

JEAN ESCARD, Les gemmes gravées. (31 Abb.)

HENRY FRANTZ, La curiosité. (8 Abb.)

ARTS AND DECORATION.

IV., März:

C. MATLACK PRICE, The element of the unusual in American architecture. (3 Abb.)

GUY PÈNE DU BOIS, English portraits in American collections. (5 Abb.)

MARTIN BIRNBAUM, R. MEYER-RIEFSTAHL and KOUCHAKJI, Muhammedan miniature paintings from 17.—18. centuries. (7 Abb.)

HAROLD DONALDSON EBERLEIN, The 109th. annual exhibition of the Pennsylvania Academy of the Fine Arts. (5 Abb.)

GEORG LELAND HUNTER, Furniture of the empire period. (6 Abb.)

G. MORTIMER MARKE, The third annual national association exhibition. (3 Abb.)

STORIA DELL'ARTE CLASSICA E ITALIANA.

III., Heft 11—13:

PIETRO TOESCA, Storia dell'arte italiana. I. Dalle origini cristiane alla fine del secolo XIII.

REVUE DE L'ART CHRÉTIEN.

Heft 1:

JEAN DE FOVILLE, L'art chrétien au musée Jacquemart-André. La sculpture I. (11 Abb.)

J. PUIG Y CADAFALCH, Un cas intéressant d'influence française en Catalogne. Sant Joan de Les Abadesses. (8 Abb.)

COMTE PAUL DURRIEU, Les heures du maréchal de Boucicaut du musée Jacquemart-André. IV. (1 Tafel, 3 Abb.)

JOS. CASIER, L'art ancien dans les Flandres à l'Exposition universelle et internationale de Gand. III. (13 Abb.)

Chronique:

France (2 Abb.); Espagne (9 Abb.); Suisse (1 Abb.).

RASSEGNA D'ARTE.

XIV., Februar 1914:

F. MASON PERKINS, Un ritratto sconoscinto di Paolo Veronese. (1 Abb.)

GINO FOGOLARI, Artisti lombardi del primo cinquecento che operarono nella Venezia, Francesco da Milano. (13 Abb.)

ANDREA BALLETTI, A Ruspagiari e G. A. Signoretti. (9 Abb.)

Digitized by Google

VITA D'ARTE.

VII., Februar 1914:

GUIDO MARANGONI, Filippo Carcano. (1 farbige Tafel, 12 Abb.)

CARLO-WALDEMAR COLUCCI, Emile Zoir. (12 Abb.)

FREDERICO HERMANIN, Giovanni Prini. (7 Abb.)

DECIO BUFFONI, Olga Stenbock-Fermor. (2 farbige Abb.)

ALFREDO MELANI, Architettura „Ars Regina". (4 Abb.)

THE BURLINGTON MAGAZINE.

Aprilnummer:

ROGER FRY, Notes on a Portrait of Giuliano de' Medici by Sandro Botticelli. (1 Tafel.)

Das hier erstmals abgebildete, im Besitz der Kunstfirma Duveen befindliche Porträt wird vom Verfasser als das unzweifelhafte Original zu dem in Berlin befindlichen sowie dem im Museo Civico zu Bergamo hängenden Porträt des Giuliano de' Medici angesprochen, die beide als Kopien anzusehen seien.

ISABELLA ERRERA, Notes on Textiles. (1 Tafel mit 5 Abb.)

A. F. KENDRICK, Furniture At Boughton House. (3 Tafeln mit 11 Abb.)

Anläßlich der Lehenausstellung alter Kunstmöbel aus dem Besitz des Earl of Dalkeith im Viktoria und Albert-Museum werden mehrere Stücke eingehender besprochen.

OSVALD SIRÉN, A Late Gothic Poet of Line. (2 Tafeln mit 13 Abb.)

Fortsetzung aus dem vorigen Hefte. Die spätere Periode dieses Meisters wird behandelt und als dieser Parri Spinelli aus Arezzo (1387—1452) erkannt. Eine Liste einiger seiner Werke schließt die Abhandlung.

M. D. FORBES und BRUCE DICKINS, The Inscriptions of the Ruthwell and Bewcastle Crosses and the Bridekirk Font. (1 Tafel mit 4 Abb.)

Eine linguistische und epigraphische Untersuchung der Inschriften auf diesen Denkmälern, die von verschiedenen Forschern verschiedenen Jahrhunderten zugeteilt werden.

WILLIAM GRANT KEITH, The Design for the First Movable Scenery on the English Public Stage.

BERNARD RACKHAM, The Chronology of Bow Porcelain. (2 Tafeln mit 12 Abb.)

Early Chinese Sculpture. (2 Tafeln mit 6 Abbildungen.)

Diese Figuren gehören M. Vignier, Paris. Sie entstammen derselben Schule wie die Skulpturen aus den Lung-mên-Tempeln.

Philippe de Comynes and the Painter Jean Fouquet. (3 Tafeln mit 23 Abb.)

Herr Swarzenski führt eine Abhandlung Dr. Leo Baers ein, in der der letztere ein von seiner Firma im vergangenen Jahre auf der Huth-Auktion bei Messrs. Sotheby erworbenes Stundenbüchlein bespricht, dessen Miniaturen zum Teil unzweifelhaft von der Hand Jean Fouquets stammen.

ALBERT VAN DE PUT, Van Dycks „Prince of Oneglia". (2 Tafeln mit 3 Abb.)

Das in Frage stehende Porträt wurde vor etwa sechs Jahren für die Gemäldesammlung des Königs von Italien erworben und befindet sich im Schloß zu Racconigi, während eine ebenfalls zur Abbildung gelangende Porträtgruppe „Söhne Karl Emanuels I. von Savoyen" aus der Kollektion der Königin Mutter Margherita stammt.

Reviews. — Notes. — Auctions in April. — German Periodicals.

STARYJE GODY.

Februar:

P. NERADOVSKY, Les nouvelles acquisitions du Musée Alexandre III. (5 Abb.)

In erster Reihe Porträts von Lewitzky und Argunow.

DENIS ROCHE, Le peintre Pierre Alexandre Parisot et son séjour en Russie. (16 Abb.)

P. (1750—1820) weilte von 1792 ab in Rußland, wo er meist pädagogisch tätig war. Interessante russ. Genrebilder von ihm befinden sich in Privatbesitz in Montauban.

BARON A. VON FOELKERSAM, Le coraíl et son applications aux arts. (7 Abb.)

Illustriert durch Kunstgegenstände in der kais. Ermitage und dem Stieglitz-Museum, Petersburg.

W. STCHAVINSKY, Un nouveau portrait de Pierre le Grand. (3 Abb.)

Verfasser glaubt solches in einer Profilzeichnung des Jan van Douwen zu sehen, die sich in der graphischen Abteilung der Alten Pinakothek in München befindet.

N. MAKARENKO, Le mouvement archéologique en Russie en 1913. (7 Abb.)

Digitized by Google

NEUE BÜCHER

A. MATTHAEI, Deutsche Baukunst im 19. Jahrhundert. (Aus „Natur und Geisteswelt".) Verlag B. G. Teubner, Leipzig.

E. MAJOR, Die Quellen d. künstlerischen Schaffens, Versuch einer neuen Ästhetik. Verlag von Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

Alessandro Magnasco (1667—1749), verfaßt von Carlo Guiseppe Ratti im Jahre 1769. Verlag Paul Cassirer, Berlin.

C. SEDELMEYER, M. v. Munkácsy, sein Leben und seine künstlerische Entwicklung. Verlag Charles Sedelmeyer, Paris.

ERNST MEUMANN, System der Ästhetik. (Wissenschaft und Bildung, Einzeldarstellungen aus allen Gebieten des Wissens, Nr. 124.) Verlag Quelle & Meyer, Leipzig.

GEORG DEHIO, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. I. Bd.: Mitteldeutschland. Verlag Ernst Wasmuth A.-G., Berlin.

JULIUS MEIER-GRAEFE, Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Zweite umgearbeitete und ergänzte Auflage mit über 600 Abbildungen in drei Bänden. I. Band. Verlag R. Piper & Co., München.

FRITZ BURGER, Handbuch der Kunstwissenschaft. Lieferung XIII: L. Curtius, Die antike Kunst. Heft 1. Verlag Berlin-Neubabelsberg, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion m. b. H.

WALTER FRIEDLAENDER, Nicolas Poussin, die Entwicklung seiner Kunst. Mit 137 Abbildungen. Preis geb. M. 30.—, geh. M. 26.—. Verlag R. Piper & Co., München.

KURT FREISE, KARL LILIENFELD, HEINR. WIDMANN, Rembrandts Handzeichnungen. Hermann Freises Verlag, Parchim i. M.

Catalogue of a collection of paintings and some art objects. Band I: Bernhard Berenson, Italian Paintings. Band II: W. R. Valentiner, Flemish and Dutch Paintings. Band III: W. R. Valentiner, German, French, Spanish and English Paintings and art Objects. Modern Paintings. Verlag G. Johnson, Philadelphia.

BERENSON, Sassetta, ein sienesischer Maler der Franziskus-Legende. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft 109.) Preis M. 8.—. Verlag J. H. Ed. Heitz, Straßburg.

DEHIO, Kunsthistorische Aufsätze. Preis gebd. M. 7.50. R. Oldenbourg Verlag, München.

CLAPP, Les Dessins de Pontormo. Preis Fr. 15.—. Librairie H. Champion, Paris.

HERMANN, Forschungen zur deutschen Theatergeschichte. Preis M. 20.—. Weidmannsche Buchhandlung, Berlin.

NEUWIRTH, Die Wandgemälde im Kreuzgang des Emmausklosters in Prag. J. G. Calvesche Buchhandlung, Prag.

NEUWIRTH, Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen. J. G. Calvesche Buchhandlung, Prag.

CORINTH, Über deutsche Malerei. Preis M. 1.50. S. Hirzel Verlag, Leipzig.

Festschrift des Münchener Altertumsvereins. Preis M. 20.—. Verlag Horst Stobbe, München.

VII. Jahrgang, Heft V.

Herausgeber u. verantwortl. Redakteur Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Darmstadt Heinrichstr. 51, Fernsprecher 2150. — Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretung der Redaktion in BERLIN: HANS FRIEDEBERGER, Berlin W. 15, Uhlandstr. 158. / In MÜNCHEN: Dr. ADOLF FEULNER, München, Baaderstr. 21. / In ÖSTERREICH: Dr. KURT RATHE, Wien I, Elisabethstr. 5I. / In ENGLAND: FRANK E. WASHBURN-FREUND, 3 Blenheim Road, St. John's Wood, London NW. / In HOLLAND: Dr. RUDOLF BANGEL, Haag, Willem de Zwijgerlaan 9. / In FRANKREICH: Dr. OTTO GRAUTOFF, Paris, Quai Bourbon 11. / In der SCHWEIZ: Dr. JULES COULIN, Basel, Eulerstr. 65.

Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung der Monatshefte für Kunstwissenschaft: Klinkhardt & Biermann, Leipzig, Liebigstraße 2. Telephon 13467.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftliche Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

Digitized by Google

Firmentafel der Monatshefte für Kunstwissenschaft

Diese nach Rubriken geordnete Liste soll einen Überblick über die ersten Firmen des Kunst- und Antiquariatshandels geben. Wegen Beteiligung wende man sich an die Inseratenabteilung der „Monatshefte für Kunstwissenschaft" in Leipzig, Liebigstraße Nr. 2.

Auktionen

Aachen. **Ant. Creutzer** vorm. M. Lempertz. An- u. Verkauf, sowie Versteigerung erstklassiger Gemälde und Antiquitäten. Kunstverlag. Wissenschaftlich. Antiquariat. Spezialkataloge auf Wunsch.

Berlin. **Berliner Kunstauktionshaus Gebrüder Heilbron,** SW., Zimmerstraße Nr. 13. Übernahme von Auktionen, spez. von Privatsammlungen.

Frankfurt a. Main.

– **Philipp Bode,** Weserstraße 24. Übernahme von Kunstsammlungen in Kupferstichen, Gemälden, Antiquitäten etc. z. Versteigerung.

– **F. A. C. Prestel** Inh. A. Voigtländer-Cetzner kauft u. übernimmt zur Versteigerung Sammlungen und wertvolle einzelne Beiträge: Gemälde, Zeichnungen, Graph. Werke alter und moderner Meister.

Köln. **J. M. HEBERLE** (H. Lempertz' Söhne) G. m. b. H., Friesenplatz Nr. 15. Auktionshaus für Kunstgegenstände, Gemälde, Stiche usw. usw.

– **Math. Lempertz'** Buchhandlung und Antiquariat. (Inhaber Peter Hanstein.) Kunst-Auktionshaus für Antiquitäten, Gemälde, Stiche, Münzen etc.

Leipzig. **C. G. BOERNER.** Kupferstich., Handzeichnungen, Autographien, Manuskripte, Holzschnittblätter, Erstausgab. Übernahme ganzer Sammlungen zur Auktion.

Stuttgart. **H. G. Gutekunst.** Kunstantiquariat. Kupferstiche und Handzeichnungen. Übernahme von Sammlungen u. Einzelbeitr. z. Auktion.

Wien. Buch- und Kunstantiquariat **Gilhofer & Ranschburg,** Wien I., Bognergasse 2. Seit. Bücher, Alte Kupferst., Autographen, Einz. ganz. Samml. u. hervorrag. einzel. Pièces. — Übernahme ganz. Samml. selt. Bücher, Kupferst. u. Autographen beh. Versteg. Aukt.Trau (1905), Fürst Mettern. (1907) Schreiber-Berlin (1909) Aufseh. erreg. Preiserfolge. Verl. Sie uns. Katal. unt. Angabe d. Spezialität, d. Sie sammeln.

Antiquitäten und Alte Meister

Berlin. **Thos. Agnew & Sons.** Unter den Linden 31[1]. Spez.: Werke der großen engl. Meister, alte Holländ., Italiener, Franzos.

– **W. 8,** Unter den Linden 31. **Glenk,** Kgl. preuß. Hofantiquar. An- u. Verkauf wertvoller Stücke.

– **Gaston von Mallmann.** Anhaltstr. 5[1]. Ölgemälde alter Meister, alte Handzeichnungen und Aquarelle.

– **Galerie Henry Weustenberg** Schöneberger Ufer Nr. 15, nahe Potsdamer Straße und Brücke Ausstellung von Gemälden alter Meister aller Schulen.

Frankfurt a. Main.

— **Martin Groß,** Hanauer Landstr. 14. Größtes Lager antiker Möbel.

München. **Julius Böhler,** Hofantiquar. Briennerstraße 12. An- u. Verkauf wertvoll. Gemälde alter Meister u. kostb. Antiquität.

München. **A. S. Drey,** Hoflief. Maximilianplatz 7. Antiquitäten, Gemälde, Porzellane u. Möbel.

Wien. **GALERIE MIETHKE,** I., Dorotheergasse 11. Meisterwerke der italienischen, spanischen und holländ. Schule, Alt-Wien, franz. Kunst d. 19. Jahrh.

Graphik und Antiquariat

Berlin. **Amsler & Ruthardt.** Kgl. Hofkunsthändler. Spezialität: alte u. neue Graphik. Handzeichnungen. Kupferst.-Aukt.

– **CHARLES A. DE BURLET, NACHF.** Unter den Linden Nr. 1. Seltene alte Kupferstiche, Dürer, Rembrandt, Morland, alte und moderne Handzeichnungen.

– **W. 8,** Unter den Linden 31. **Glenk,** Kgl. preuß. Hofantiquar. Alte Kupferstiche des 18. Jahrh. Menzel, Krüger usw.

– **Edmund Meyer,** Antiquariat, Potsdamer Str. 27 B. Soeben erschien: Antiquariatskatalog 35: Graphik. Illustrierte Bücher. Katalog 33: Porträts usw. usw.

Bonn. **Math. Lempertz'** Buchhandlung und Antiquariat (Inhaber: Peter Hanstein.) Auktionshaus für Antiquitäten, Gemälde und Bücher. — Antiquarisches Bücherlager von ca. 600 000 Bänden, über welches fachwissenschftl. Kataloge ersch.

Frankfurt a. M., Hochstr. 6 **JOSEPH BAER & Co.** Buchhandlung und Antiquariat. Soeben erschien: Katalog 612 **Kunsthistorische Bibliothek** I. Allgemeines. 3322 Nummern.

HOLLÄNDISCHE KUNSTHANDLUNG

GERBRAND OLIE :: HAMBURG :: Bergstraße 16—18, hochparterre, (Hermannshaus). **Ausstellung von Orig.-Gemälden und Radierungen** holländischer Meister.

Digitized by Google

GRECO UND BASSANO / EIN BEITRAG ZU IHREN KÜNSTLERISCHEN BEZIEHUNGEN

Mit einer Abbildung auf einer Tafel

Von AUGUST L. MAYER

In zwei jüngst erschienenen Abhandlungen des Jahrbuchs der preußischen Kunstsammlungen haben Valerian von Loga und D. von Hadeln sich bemüht, die außerordentlich engen Beziehungen zwischen der Familie der Bassani und El Greco zu bestreiten[1]). Sie begnügten sich nicht nur damit, zwei Werke, die von verschiedenen Biographen El Grecos, darunter auch von mir, diesem Meister zugeschrieben worden sind, El Greco wieder abzusprechen, sondern, wie gesagt, die nahen Beziehungen überhaupt in Abrede stellten. Ich habe mich, wie ich sagen darf, als erster um die Aufdeckung der engen künstlerischen Beziehungen zwischen Greco und Jacopo Bassano besonders gekümmert und bei verschiedenen Gelegenheiten in Schrift und Wort nicht nur auf die gemeinsame Quelle der beiden, will sagen auf den Einfluß Parmiggianinos auf Greco wie auf Jacopo Bassano hingewiesen, sondern auch in Arbeiten aus verschiedenen Perioden Grecos den Einfluß des Jacopo Bassano auf unseren Meister in Komposition, Lichtbehandlung wie Technik klarzulegen versucht. Während meine Ausführungen sonst bei in- und ausländischen Kollegen unumschränkte Zustimmung gefunden haben, sind die beiden genannten Berliner Kollegen die einzigen Zweifler geblieben.

Ehe ich mich nun mit verschiedenen, in jenen beiden Aufsätzen vorgebrachten Behauptungen beschäftige, will ich zunächst ein neues Dokument für die Richtigkeit meiner Ansicht vorbringen, denn ich bin heute in der glücklichen Lage, mit einem solch schweren Geschütz auffahren zu können, dem wohl auch die beiden Berliner Herren erliegen müssen. Es handelt sich um das lebensgroße Porträt des Fra Vincentio Anastagi, das vor kurzem aus englischem Privatbesitz in die Galerie von Mr. H. C. Frick in Neuyork gelangt ist[2]). Der Malteserritter und ehemalige Gouverneur von Cittavecchia auf Malta steht in Lebensgröße vor uns, in blitzendem Harnisch mit dem weißen Malteserkreuz, malachitgrünen Hosen, weißlichen Strümpfen und gelben Schuhen vor tiefrotem Vorhang in einem leeren Gemach, auf dessen Boden der Helm des Porträtierten liegt. Ich glaube bestimmt, daß die beiden Berliner Kollegen dieses Stück nie für einen Greco, wohl aber für eine recht interessante Leistung des Jacopo Bassano erklären würden, wäre nicht das Bild fatalerweise durchaus einwandfrei voll von Greco signiert und zwar mit den griechischen Lettern, die er auf den Bildern seiner italienischen Periode zu verwenden pflegte[3]). Wenn es wirklich noch eines Beweises für die Abhängigkeit Grecos, oder sagen wir für die engen künstlerischen Beziehungen zwischen ihm und Bassano bedurft hätte, so ist er wahrlich hier gegeben, in dieser Gestalt mit den gedrungenen Proportionen, den fast plump zu nennenden Formen, diesem Rot und Grün, die Greco später bedeutend aufgehellt hat (das Rot vor allem wäre ihm später als zu schmutzig, zu trübe vorgekommen) und endlich in der fetten, relativ schweren Technik, die zeigt, daß dieses Porträt in die Nähe des „Kohleanblasenden Jungen" im Neapolitaner Museum zu setzen ist. Da der Dargestellte, laut der erst später

(1) Grecos Anfänge von Valerian von Loga, S. 43 ff. und Über die zweite Manier des Jacopo Bassano von Detlev Freiherrn von Hadeln, S. 52 ff., Jahrbuch der Königl. Preuß. Kunstsammlungen, 35. Band.
(2) Cossio, dem der Aufenthaltsort des Gemäldes unbekannt war, führt S. 345 seines Werkes die Vorbesitzer und die ältere Literatur über das Bild genau an.
(3) Die Signatur ähnelt am meisten der auf der Yarboroughschen „Austreibung der Wechsler".

Digitized by Google

hinzugefügten Inschrift auf der linken Seite[1]), 1586 im 55. Lebensjahre gestorben ist und hier im Alter von etwa 40 Jahren dargestellt erscheint, so dürfen wir annehmen, daß Greco dieses Bildnis zu Beginn der siebziger Jahre in Italien, wohl in Rom, gemalt hat. (Oder soll man annehmen, daß Greco über Malta nach Spanien gegangen ist und das Porträt um 1674—1675 in Cittavecchia gemalt hat? Diese Hypothese erscheint uns etwas zu gewagt.)

Es wird wohl nach diesem Werk Loga nicht mehr „völlig absurd erscheinen, wenn man wegen ihrer stilistischen Verwandtschaft... das Werk des Candioten mit anderen Bildern aus dem Bassanoatelier zu bereichern versucht hat".

Und nun zu Hadelns Ausführungen: Um Werke der Bassano kennen zu lernen, brauchte Greco durchaus nicht nach Bassano zu gehen. Er konnte sie gewiß in genügender Anzahl in Venedig studieren. Es genügt vollständig, wenn er nur einige bei dem einen oder anderen Venezianer Kunstliebhaber zu Gesicht bekommen hat und es wäre wahrlich nicht das erste Mal, daß ein junger Künstler Bilder, die ihn auf das lebhafteste interessieren, zunächst für sich und dann vielleicht auch für Freunde kopiert hat. Um das Jahr 1565 war Greco doch schon darüber hinaus, „das Farbenreiben zu lernen". Ich bin nicht der erste, der schon früher darauf hingewiesen hat, daß der 1657 in einem Brief Tizians an Philipp II. erwähnte sehr tüchtige junge Mann, Schüler und Gehilfe, wohl kein anderer als Greco war. Die Wiener „Anbetung der Könige", wie die beiden Exemplare der „Hirtenanbetung" in der Akademie zu Venedig sowohl wie in der Nationalgalerie zu Rom, gehen wohl zweifelsohne auf verschollene Originale Jacopo Bassanos zurück (die uns durch Sadelers Stiche, wie auch durch mäßige Werkstattrepliken in dem Museum zu Rouen und in ungarischem Privatbesitz weiter überliefert sind). Auch darin stimme ich mit Hadeln überein, daß jene verschollenen Originale aus der von ihm in seinem Aufsatz so interessant beleuchteten Übergangsperiode Jacopo Bassanos stammen. Allein prüft man diese authentischen Bilder Jacopo Bassanos und die von uns Greco zugeschriebenen Stücke auf Kolorit und Technik hin, so wird man doch erhebliche Unterschiede feststellen können, ja, selbst in der Zeichnung ergeben sich noch Differenzen. Denn wenn auch Bassano hier weit schlanker und eleganter in der Formengebung ist als Greco, so ist in den Grecoschen Stücken doch ein noch strafferer Rhythmus und eine sensiblere Linie zu verspüren. Die Verwertung des Krapplacks ist bei ihm eine ganz andere als bei Bassano. Das Ganze besitzt etwas viel kälter Gleißendes, etwas viel juwelenmäßiger Schimmerndes, als es sich einer Bassanoschen Schöpfung eignet. Das Kopftuch der Maria der Hirtenanbetung ist so spritzig gemalt, wie es Bassano auch in seiner spätesten Zeit nicht gewagt hat. Es ist dabei interessant zu sehen, daß Greco in jenen Jahren die Delikatesse des Vortrags, die so sehr alle seine kleinen Bilder auszeichnet, auf lebensgroße Darstellungen noch nicht zu übertragen verstanden hat, wie gerade die Bilder im Neapolitaner Museum und das zu Anfang besprochene Porträt beweisen. Es ist Greco erst in seiner spätesten Zeit gelungen, auch Schöpfungen ganz großen Formates technischerweise so zu beleben und zu veredeln, daß sie in dieser Hinsicht mit den kleinformatigen rivalisieren können.

(1) Die Inschrift des später hinzugefügten „Gedenksteins" lautet: Fra Vincentio Anastagi doppò essere stato governatore della Citta Vecchia di Malta et haver commandato nell assedio della medesima isola ad una delle due compagnie de cavalli che dentro si trovarono, et ad una compagnia di fanteria commando piu volte ad altre compagnie di fanteria. Fu sargente magior della Marca, fu honorato in piu volte dal Gran Maestro di tre commendatore (?) e mori in Malta capitano della capitania delle galere l'anno 1586 e delle età sua 55.

Digitized by Google

Zum Schluß noch einige kritische Anmerkungen zu Logas Ausführungen: Für noch oberflächlicher als seine Behauptung, die Jahreszahl 1577 auf der „Himmelfahrt Mariä" (jetzt in Chicago) sei das nächste Datum nach dem des Empfehlungsbriefes Clovios — während es in Wahrheit das Datum des Vertrags für das Espolio in der Toledaner Kathedrale: 2. Juli 1577, ist — müssen wir seine Behauptung erklären, die „Austreibung der Wechsler aus dem Tempel" in der Sammlung von Lord Yarborough sei nicht signiert. Die Signatur ist nicht nur in verschiedenen älteren Biographien stets erwähnt und von Cossio als Autogramm im Anhang seines Werkes wiedergegeben, sondern vor allem von Carl Justi in seinem Aufsatz „Die Anfänge des Greco" reproduziert![1]) Wer nach Carl Justi über den gleichen Mann eine gleichbetitelte Studie publiziert, der hätte sich vorher jene frühere Arbeit erst einmal genauer ansehen sollen. Über die Technik dieses Yarboroughschen Bildes sich zu verbreiten, hat gar keinen Sinn, da das Gemälde außerordentlich gelitten hat.

Loga dürfte wohl der Einzige sein, der das Porträt des P. Massutio, das in der letzten spanischen Ausstellung in den Grafton-Galeries zu London zu sehen war, noch immer für eine frühe Arbeit Grecos hält. In Zeichnung wie in Kolorit weist es die größte Verwandtschaft mit Arbeiten aus dem Kreis Bedolis auf.

Unverständlich bleibt Logas Bemerkung, der „falsche Quiroga, der in mehreren Varianten vorkommt, sei ein Idealporträt, für das einstweilen die Bezeichnung „hl. Hieronymus" am Platze ist". Es kann doch, seitdem uns das Inventar von Grecos Nachlaß bekannt ist, gar keinem Zweifel unterliegen, daß alle diese Darstellungen mit vollem Recht als „hl. Hieronymus" bezeichnet werden. In Grecos Nachlaß fanden sich zwei derartige kleine Bilder, die beide Male als „un san jeronimo cardenal" aufgeführt werden[2]). Außerdem hat bereits Cossio in längeren Ausführungen die Richtigkeit dieser Bezeichnung bewiesen.

Noch unverständlicher bleibt die Ablehnung des Porträts des Pompeo Leoni als eine Arbeit aus den ersten Toledaner Jahren Grecos und die anschließende Behauptung, es sei wohl ein Selbstporträt des Bildhauers. Da muß Loga erst Pompeo Leoni als Maler in die Kunstgeschichte einführen! Und so wie all die vorhergehend erwähnten Äußerungen Logas entbehrt auch seine Behauptung der wissenschaftlichen Begründung, daß das „Porträt eines Malers" im Sevillaner Museum ein Selbstporträt des Meisters aus der ersten Toledaner Zeit sei. Wenn sich Loga nur ein wenig mit Kostümkunde beschäftigt hätte, so hätte er sehen müssen, daß dieser Halskragen, wie ihn dieser Maler trägt, erst um die Wende zum 17. Jahrhundert in Mode gekommen ist. Ganz abgesehen davon aber weist die technische Behandlung des Bildes auf eine erheblich spätere Zeit als die ersten Toledaner Jahre.

(1) Zeitschrift für bildende Kunst, Neue Folge, VIII.; wieder abgedruckt in den Miszellaneen, II., S. 214.
(2) Fr. de San Roman, El Greco en Toledo, S. 192, 193 und A. L. Mayer, Zeitschrift für bildende Kunst, XXII., 81.

Digitized by Google

EINE ILLUSTRIERTE PARZIVALHANDSCHRIFT AUS DEM 15. JAHRHUNDERT (STADT-BIBLIOTHEK BERN, MSS. AA 91)

Mit einer Abbildung auf einer Tafel

Von C. BENZIGER

Unter allen illustrierten Parzivalhandschriften des 15. Jahrhunderts bietet die Berner Niederschrift in bezug auf künstlerische Ausschmückung das größte Interesse. Sie bildet eine selbständige Illustrationsserie für sich, die, trotz mancher Anlehnung an die frühere Bildertradition und vielleicht sogar unter Benutzung einer heute verlorenen Parzivalausgabe, ihre eigene Auffassung voll und ganz zu wahren gewußt hat.

Die auf der Stadt- und Hochschulbibliothek in Bern aufbewahrte Papierhandschrift umfaßt einen stattlichen, ziemlich guterhaltenen Band von 351 unpaginierten zweispaltig geschriebenen Folioseiten, denen sich noch einige leere Blätter anschließen. Einband und Manuskript gehören der nämlichen Zeit an. Ein Eintrag des Rubrikators, der hier mit dem Verfasser identisch ist, gibt uns am Schlusse der Dichtung einigen Aufschluß über die Entstehung der Arbeit. Er lautet: „Explicit barzifal $\bar{3}$ (tertia) aⁿ̄ (ante) purificatiois marie anus (!) etc. LXVII° p (per) Me Joh. Stemheim de Constancia." Gleich darunter wird auch in derselben Handschrift der erste Besitzer des Buches genannt: „Dis buch ist Jörg Friburgers von bern 1467." Über diesen ersten Besitzer gibt Leu's, Allg. Helvetisches Lexikon 1753 die gewünschte Auskunft. Schon 1457 Mitglied des Großen Rates, kam derselbe 1468 auch in den Kleinen Rat, wo er dem Lande öfters als Ratsbote (Gesandter) gute Dienste geleistet hat. Später ernannte die Behörde Freiburger zum Landvogt in Lenzburg. Sein Tod fällt in das Jahr 1513. Mit seinem Enkel Valentin starb das in der frühen Bernischen Geschichte oft genannte, recht einflußreiche Geschlecht der Freiburger bereits 1514 aus. Weitere Angaben von Bedeutung über spätere Besitzer fehlen. Friedrich Heinrich von der Hagen erwähnt im ersten Band seiner „Briefe in die Heimat" (1818), daß die Handschrift noch nicht lange im Besitze der Stadtbibliothek sei. Trotz Einsicht in die damaligen Manuale und Donatorenbücher konnte ich die Bezugsquelle des bernischen Institutes nicht ausfindig machen. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß auch diese wertvolle Handschrift wie so manches andere seltene Buch aus einer 1794 stattgehabten Vergabung des Rudolf Emanuel von Lerber herrührt. Der Bibliothekar Johann Rudolf Sinner von Ballaigues kennt den Kodex in seinem sehr sorgfältig durchgearbeiteten Katalog der Stadtbibliothek von 1760—1772 noch nicht. Auch Gottlieb Emanuel Haller hat in bezug auf die Handschrift keinen Eintrag in seiner Bibliothek zur Schweizer Geschichte (1788).

Daß der gepreßte Ledereinband aus Bern stammt, beweist die Ornamentik der Prägungen, die sich in derselben Anordnung auch auf anderen einheimischen Buchdeckeln vorfindet. Besonders beliebt war das Bandmuster mit der Inschrift „Maria", dessen mehrfaches Aneinanderfügen im Spiegel des Einbandes als Hauptkennzeichen angeführt werden darf.

Das Papier unserer Handschrift gibt zu einer sehr beachtenswerten Beobachtung Anlaß. Das Wasserzeichen mit dem Ochsenkopf und dem V-Zeichen zwischen den Hörnern kommt in gleicher Ausführung auch auf vielen gleichzeitigen Akten des Berner Stadtarchivs vor (Briquet Nr. 15161). Es scheint hiermit die Vermutung, daß der Schreiber seine Arbeit in Bern bewerkstelligt hat, ihre Berechtigung zu haben. Die Schrift, eine kräftige gotische Minuskel, bleibt durch das ganze Werk unver-

Digitized by Google

ändert; sie besitzt eine Regelmäßigkeit, die nur einen äußerst gewandten Schreiber voraussetzt. Sprachlich deutet alles nach dem Oberrhein.

Es liegt nicht in der Aufgabe dieser Studie, die textkritischen Momente der Handschrift hervorzuheben. Die Parzivalhandschriften werden bekanntlich in verschiedene Gruppen eingeteilt, von denen die Gruppe D und G zu den bedeutungsvollsten zählen. Unter D verstehen die Germanisten die unvollständige St. Gallner Pergamenthandschrift aus der Mitte des 13. Jahrhunderts, unter G den Münchner Kodex ebenfalls aus dem 13. Jahrhundert, aber bereits etwas späteren Datums. Diesem Exemplare, das, nach gewissen Sprachformen zu schließen, im Elsaß oder in der Schweiz entstanden ist, reiht sich auch unsere Ausgabe an, sie wurde von den Sprachforschern mit Gχ bezeichnet. Das Berner Manuskript hat sich leider ebenfalls nicht mehr ganz vollständig erhalten, doch fehlt nur weniges.

Was uns den Band so wertvoll macht, sind die 28 dem Texte beigefügten kolorierten Federzeichnungen. Nicht weniger als 11 dieser Bilder sind ganzseitig und die übrigen beanspruchen durchschnittlich mehr denn die Hälfte einer Seite. Für die Reproduktion wurde diese Größe beibehalten. Ganzseitig ausgeführt sind die Figuren 10, 11, 18, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28. Die Bilder haben ihre ursprüngliche Frische vortrefflich beibehalten. Von der starkbräunlichen Tinte unterscheidet sich die schwarze tuschartige Farbe der eigentlichen Federzeichnung wesentlich. Durch ein geschicktes Aussparen des Bildraumes zwang der Autor den Bilderkünstler, der hier offenbar ein Berufsillustrator war, seine Kompositionen nach dem Willen des Schreibers einzufügen. Als ein Mann von Geschmack und graphischem Verständnis hat dieser es denn auch verstanden, durch geschickte Gegenüberstellungen und zweckmäßige Raumverteilung beim Beschauer einen gewissen typographischen Eindruck zu erwecken. Unser Künstler knüpft unmittelbar an die Kunst des mittleren 15. Jahrhunderts an. Seine Zeichnungen kennzeichnet ein frischer, kecker Realismus, der aber noch durch die Tradition der gotischen Formenwelt gebunden ist. Die Federzeichnung, das eigentliche Ausdrucksmittel der Volksphantasie, wie sie Rudolf Kautsch mit Recht charakterisiert, verrät mit dem Fortschreiten der Jahre eine immer tiefer eindringende Naturbeobachtung, sie erreicht aber nie „die Entdeckung der äußeren Natur in ihrer Fülle von Besonderheiten". Dafür trat der Zweck der Erklärung des Geschriebenen viel zu sehr in den Vordergrund. Der damalige Bilderfreund suchte in der Illustration viel weniger die getreue Naturbeobachtung, er wollte vor allem die bloße Erinnerung an den Gegenstand, also eine mehr symbolische Wiedergabe. Der Zeichner hatte dann dieses Erinnerungsbild als künstlerisches Ganzes einmal den Formen des Zeitgeschmackes anzupassen und dem Wert des Buches entsprechend mehr oder weniger ornamental zu behandeln. Je mehr Wert man auf die Ausgabe legte, desto sorgfältiger die Ausführung der Zeichnungen, desto reicher die Naturbeobachtungen. Das kunstgewerbliche Moment spielte hier eine bedeutende Rolle. Wir erkennen deutlich aus der Illustrationsweise, daß eben die große Zahl der Illustratoren Berufsleute gewesen sind, die ihre Arbeit nach dem bezahlten Preise richteten. Für teures Geld wird wohl auch Freiberger seine Bilderhandschrift erworben haben, ihr Künstler gehört aber zweifellos auch einer Werkstatt an.

Schon aus den Gewändern ersehen wir, daß für den Meister bereits eine neue Periode mittelalterlicher Kunst herangekommen war. Die geometrisch scharf gebrochene Faltengebung führt uns direkt in die Mitte des 15. Jahrhunderts. Die langen, schlanken Figuren gehören zwar schon der ersten Hälfte des Jahrhunderts an, doch scheint mir gerade die überaus starke Betonung der Linie bereits für eine

Digitized by Google

im Dienste der Graphik stehende Feder zu sprechen. Technisch verfügt der Illustrator über eine hervorragende Sicherheit in der Linienführung, die Striche sitzen wie gemeißelt, nichts zu viel, nichts zu wenig. Wüßte man nicht, daß die Bilder in Federzeichnung ausgeführt sind, man würde sie leicht mit zeitgenössischen Holzschnitten verwechseln. Was des Künstlers Eigenart wohl am besten charakterisiert, sind seine originellen Bodendarstellungen. Mit Ausnahme der Innendarstellungen, bei denen stets ein Würfelbodenbelag gewählt wird, haben die Zeichnungen stets dieselbe Manier in der Ausführung. Sie besteht in einem abwechselnd angebrachten krausen Strichwerk, in zerstreut herumliegenden fleckenartig gepaarten Parallelstrichen oder, zwar nur selten, in stilisierten lanzettenartigen Grashalmen. Des Künstlers Personen zeichnen sich durch etwas zu große Kopfproportionen aus, während der übrige Körper durch übertrieben schmale Extremitäten, die obendrein noch an den Füßen durch ihre Schnabelbeschuhung verlängert sind, der damaligen Mode Rechnung trägt. Auch zeigt sich ein Bestreben nach verfeinerten Gesichtszügen, so bleibt der Ausdruck Parzivals durch das ganze Buch der nämliche, wie die Personifizierung überhaupt gegenüber früher gewaltige Fortschritte macht. Ein wahres Vergnügen ist es, der naiven Mimik des Gebärdenspieles der einzelnen Gestalten zuzusehen, sie begleiten den Text in solcher Lebhaftigkeit, daß wir unwillkürlich in ihren Bann gezogen werden. Konventionell wird die Haartracht abgebildet, beim Manne sind es kurze Schneckenlocken, bei den Frauen über die Ohren hängende Zopfwülste. Weniger gelingt dem Meister die tierische Anatomie, seine Pferde heben sich von den frühmittelalterlichen Vorlagen nur wenig ab. Auf den landschaftlichen Hintergrund wurde wenig Gewicht gelegt. Die Bäume und einige wenige aus der Bildrampe herauswachsende Pflanzen gehören ganz der konventionellen Ornamentik der Frühzeit an. Auf das Notwendigste beschränken sich auch die Architekturen, sie werden außerordentlich einfach gehalten. Für die süddeutsche Herkunft des Illustrators sprechen die Käsbissentürme. Selbstverständlich sind perspektivische Mängel im einzelnen noch überaus zahlreich, sie werden überhaupt durch das ganze 15. Jahrhundert nie überwunden. Schattierungen kommen nur äußerst spärlich zur Verwendung. Die Zeichnung war eben zunächst für die Illuminierung bestimmt, in zweiter Linie vielleicht auch für den Xylographen als Vorlage, in beiden Fällen aber bedurfte es gewiß keiner zu starken Schatten, ansonst die Schärfe der Bildumrisse wesentlich gelitten hätte — der Holzschnittcharakter hätte dabei recht beträchtlich verloren.

Koloristisch bedeutet die Handschrift keinen Fortschritt gegenüber anderen gleichzeitigen Werken. Es wurden dieselben Farben verwendet, wie sie eben die meisten Buchmaler jener Zeit zu gebrauchen pflegten. Rote, braune, gelbe, grüne Wasserfarben genügten dem Illuministen, um eine reiche Abwechslung zu erzielen. Ein gelber Grundton herrscht stark vor, auf ihm heben sich die rotgrünen Trachten besonders vorteilhaft ab. Helle, lebhafte Farben werden stets den dunkeln Tönungen vorgezogen.

Kulturhistorisch enthält der Band mancherlei interessante Details, vor allem fällt hier der reiche Waffenschmuck in Betracht. Der Wert der Illustration liegt ganz besonders auch in der Komposition, sie steht womöglich noch über der Technik. Die dargestellten Szenen spielen sich durchaus auf dem Mittelgrund der Bildfläche ab, der Schauplatz wird, wenn offen, für gewöhnlich durch Hügelreihen abgeschlossen. Auf eine Fernansicht verzichtet der Künstler fast durchweg. So kommt es, daß die Bilder nur zur Hälfte umrahmt sind, zur Hälfte aber ragen die Figuren ohne jeden Abschluß frei in den Blattraum hinein. Das trifft hauptsächlich in der

Digitized by Google

Mitte des Buches im eigentlichen Heldengedichte zu. Es hat fast den Anschein, als ob diese innige Vermengung von Bild und Text, wie sie dadurch erreicht wird, eine beabsichtigte war. Die Belebung der Linie durch das Hinausragenlassen bestimmter Objekte, das geschickte Einfügen und die teilweise Umrahmung des Landschaftsbildes, die starke Betonung des rein Persönlichen lassen eine künstlerisch besonders empfindsame Feder voraussetzen, die manches Altertümliche in der technischen Ausführung vergessen macht. Vor allem scheint mir die Stilisierung die Komposition noch stark zu beeinflussen, noch ist z. B. die Struktur der Bäume eine ganz schematische. Am meisten scheint dieses archaistische Bestreben wohl in der symmetrischen Anlage vieler Kompositionen zur Geltung zu kommen. Wie konsequent sind nicht die Zweikämpfe dargestellt. Die Tafelszene auf der Gralburg (Fig. 11) oder die Liebesszene Gaweins mit der Herzogin (Fig. 24) weisen bis in alle Details Gegenüberstellungen auf, die sogar im Gebärdenspiel eine übertriebene, fast modern anmutende Rhythmik verraten. Die Sprache der Hände mußte in unsern Bildern selbstverständlich, wo es immer anging, zur Verdeutlichung der Darstellung herangezogen werden.

Bei der heutigen, ungemein geringen Zahl von illustrierten Parzivallegenden hält es sehr schwer, auch nur annähernd den künstlerischen Ursprung unserer Sammlung klarzulegen. Aus den Darstellungen geht deutlich hervor, daß der Künstler mit seinem Stoff nur sehr oberflächlich vertraut war, daß also eine Bearbeitung seitens des Schreibers der Handschrift ausgeschlossen bleibt. Immerhin wird man nicht fehlgehen, eine alte Handschrift des hohen Mittelalters oder sonst eine heute verlorene Parzivallegende jener Jahre als Vorbild für unsere Zeichnungen anzunehmen, wie man auch die Urheberschaft vermutlich in Konstanz oder Oberschwaben zu suchen haben wird. Bern besaß um 1450 und 1460 keinen einheimischen Buchermaler, der sich mit graphischen Arbeiten beschäftigt hätte. Die vorliegende Arbeit aber bedeutet für uns ein ausgesprochenes Vertrautsein mit der Xylographie. Diese Sicherheit der Umrißlinien wird sich niemals bei einem gewöhnlichen Felgenmaler oder gar bei einem Dilettanten finden. Kein Strich ist zu viel, keiner zu wenig. Die Vorwürfe zeigen nirgends eine Abänderung, alles Linienwerk verläuft in absoluter Sicherheit des Verfahrens. Wenn wir unsere Blicke nach dem Oberrhein, speziell nach Konstanz richten, so geschieht dies einmal, weil der Verfasser der Legende von Konstanz kommt, dann aber, weil gerade in jener Zeit die Buchillustration am Oberrhein und in Oberschwaben weitaus die besten Vertreter zählte. Eine stark individuelle Lebendigkeit der Figuren auf Kosten der Landschaft führt bereits Kautzsch als ein spezielles Merkmal der Konstanzer Schule an. Daß dabei unser Künstler immer noch an einer gewissen Tradition haftet, darf uns nicht wundern, wenn man bedenkt, daß in einer Werkstatt, und in einer solchen ist unser Buch zweifellos entstanden, stets um so zäher an der gewohnten Technik festgehalten wurde, je mehr Absatz diese für ihre Ware fand. Ja die kräftige Hand, die unsere Zeichnungen ausführte, gehört gewiß keinem alternden Manne an, sondern vielmehr einem Künstler, der sich bereits mit den Errungenschaften der schwarzen Kunst ins Einvernehmen gesetzt hatte. Kein Wunder, wenn wir also für unsere Bilder gerade mit der Graphik der Einblattdrucke allerlei Verwandtschaften nachweisen können. Wir denken hier speziell an einzelne Blätter der St. Gallener Stiftsbibliothek, die sich wohl zum größten Teil aus oberschwäbischen Impressen zusammensetzen. Viel weniger darf hier der Kreis der späteren Bilderhandschriften zum Vergleiche herangezogen werden, da diese vielmehr den bloßen Illustrationscharakter tragen und infolge dessen die graphischen Momente nur sehr

Digitized by Google

wenig berücksichtigen. Auch die Nordwestschweiz, speziell Basel, besitzen in diesen Jahren keine zeichnerische Kraft, deren erhaltene Arbeiten für unsere Ausgabe Anhaltspunkte böte. Sonderbarerweise besitzt auch keine der mit Sicherheit für Konstanz nachgewiesenen Bilderhandschriften für einen Vergleich bestimmende Merkmale, unsere Illustrationen stehen in ihrer Art einzig da, sie sind qualitativ weit besser als die flüchtigen Handzeichnungen der Hagenauer Werkstatt, die ebenfalls sich mit der Illustration von Parzivalhandschriften beschäftigt hat. Die Universitätsbibliothek von Heidelberg, die kgl. Bibliothek in Dresden und die Hofbibliothek in Wien besitzen eine Mustersammlung solcher Erzeugnisse. Ein Vergleich mit diesen Ausgaben läßt uns erst recht den hohen künstlerischen Wert der Berner Ausgabe erkennen, die, wie nicht viele Zeichnungen aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, einen so vollendeten graphischen Charakter gewahrt hat.

Digitized by Google

CHRISTOPH MURMANN
EIN UNBEKANNTER AUGSBURGER BILDHAUER DER RENAISSANCE

Von ADOLF FEULNER

Mit einer Abbildung auf einer Tafel

In der Herrenkapelle des Passauer Domkreuzganges ist in die Südwand neben dem Hochaltar ein schönes Epitaph eingelassen, das schon vielfach Beachtung gefunden hat. Nach der Inschrift[1]) ist es der gemeinsame Grabstein des Passauer Kanonikus Johannes Karl Gienger von Wolfsegg, der am 17. August 1605 starb, und des Kanonikus am Passauer und Augsburger Domstifte, Johannes Heinrich von Rohrbach, der am 8. Februar 1612 verschied. Damit die Freunde auch nach dem Tode nicht getrennt würden, haben sie sich, wie die Inschrift sagt, schon zu Lebzeiten dieses Denkmal errichtet. Das Epitaph stammt demnach aus der Zeit vor 1605. Es sind auch die Todesdaten offenbar später eingesetzt; das Wort AVGV liegt unter der Zeile und das Wort FEBRVARII mußte sich des Raumes wegen eine ungewöhnliche Abkürzung gefallen lassen.

Das Denkmal ist aus Eichstätter Kalkstein. In vertiefter Rundbogennische ist in Hochrelief die Krönung Mariens dargestellt, in der typischen Zweiteilung, die sich an Dürers bekannten Holzschnitt von 1510 anschließt. Unten sind die Apostel um den leeren Sarkophag vereinigt und darüber, in einen Wolkenkranz eingeschlossen, halten Gott Vater und Gott Sohn die Krone über die demutsvoll gebeugte Maria. Vor der Szene knien zu beiden Seiten die Stifter im Chorrock, mit gefalteten Händen, und blicken ruhig auf den Beschauer. Die Komposition ist symmetrisch. Die Mittelachse ist stark betont. Der ganze Raum ist ausgefüllt durch die lebensvollen Gestalten in den etwas knitterigen, vielgefältelten Gewändern, durch die kleinlich aufgeteilten Wolken. Man fühlt deutlich das ängstliche Bemühen des Steinmetzen durch die Differenzierung der Bewegung, durch Abwechslung zwischen stehenden, knienden und sich beugenden Figuren den Bildrahmen mit plastischem Leben zu füllen. Die Bewegungen sind etwas steif und eckig; freieren Fluß der Linien zeigt nur die obere Gruppe. Mit dem Bemühen, den Rahmen straff zu füllen, geht parallel eine große Vorliebe für das Detail; die strenge Symmetrie und die ängstliche Detaillierung sind allerdings Stileigentümlichkeiten der Zeit überhaupt. Es herrscht geradezu eine Furcht vor der leeren Fläche; nur der Zwischenraum zwischen den beiden Szenen bleibt frei. Das Relief ist mit äußerster Sorgfalt durchgearbeitet. Die Köpfe sind reich modelliert. Mit Absicht sind ausdrucksvolle Typen älterer Gestalten gewählt, deren krauses Haar und wallender Bart wie in Bronze kalligraphisch ziseliert erscheint. Die Augen, die einzelnen Falten im Gesicht, die Muskulatur am Körper Christi, selbst die Adern auf den Händen sind mit unendlicher Sorgfalt dargestellt. Die Stifterfiguren zeigen offenbare Porträtähnlichkeit, die sich auch auf die genaue Wiedergabe der charakteristischen Zeittracht erstreckt. Die in reiches, paralleles Gefältel gelegten Chorröcke mit dem doppelten Überschlag am Kragen, der Stickerei auf den Schultern, den Laschen am Ärmel geben die Tracht eines vornehmen Geist-

(1) Inschrift: D . O . M . anno . dni . M . DC . V . die 17 . mens . avg . o . reverendvs . ac . nobilis . dominvs ioannes . carolvs . gienger . a . wolffsögk . canonicvs . et . cvstos . hvi' . cathedralis . ecclae . pataviensis . anno dni . M . DC . XII . die . 8 . mens . ferva (!) . o . reverendvs . et . nobilis . dominvs . ioannes . henricvs . a rohrbach . eccIarvm . cathedralium . pataviensis . et . avgvstensis . canonicvs . qui . vt . in . vivis . conivnctissimi . erant . ne . post . mortem . disivngerentvr . in . vivis . hoc . sibi . monvmentvm . f . f . qvorvm . animae reqviescant . in . pace . amen. — Eichstätter Kalkstein, Höhe 1,46 m, Breite 1,02 m.

Digitized by Google

lichen auf das genaueste wieder. Auch das umrahmende Ornament mit den Stifterwappen ist fast freiplastisch mit penibler Delikatesse geschnitten. Das groteskenartige Ornament ist für diese Zeit fortschrittlich. Ein genaues Vorbild kann ich nicht namhaft machen. Ohne jede gotisierende Reminiszenz deckt es sich annähernd mit Formen der niederländischen Renaissance, wie sie Th. de Bry in seinen Vorbildern für Goldschmiede oder Custos in Umrahmungen (Custodis Fuggerorum et Fuggerarum imagines, Augsburg 1592) gibt.

Das Grabmal verdient als eines der besten Werke unter den vielen Proben handwerklicher Steinmetzkunst dieser Zeit besondere Beachtung, und es drängt sich von selbst die Frage auf, wer der Schöpfer dieses schönen Denkmals war. Schmid in seiner Beschreibung von Passau[1]) nimmt an, daß es von einem einheimischen Meister geschaffen wurde. Die Signatur CHR. MR. AVG, die am Rande des Sarkophages zu lesen ist, gibt aber die richtige Lösung. Daß AVG eine Abkürzung von Augustanus, oder wie die Inschrift sagt Augustensis sein muß, ist ohne weiteres klar. Nach Augsburg weist von vornherein der Stil, an Augsburg denkt man auch aus dem Grunde, weil Heinrich von Rohrbach zugleich Kanonikus in Augsburg war. Eine endgültige Bestätigung gibt aber auch der Umstand, daß, abgesehen von stilistisch ähnlichen Werken, ein weiteres, ebenfalls signiertes Denkmal der gleichen Zeit sich noch in Augsburg befindet. In der Wolfgangskapelle des Augsburger Domes ist neben dem berühmten Amberger Altar ein Denkstein des Weihbischofes Sebastian Breuning von 1605 eingelassen[2]). Eine Relieftafel in einer Ädikula mit gebrochenem Giebel, zwischen dessen Schenkeln Putten das Wappen des Stifters halten. Das Relief zeigt die auf Denkmälern der Art gewöhnliche Darstellung: der Mutter Gottes wird der Stifter vorgestellt. In der Mitte sitzt auf Wolken die feine Gestalt Mariens mit dem Jesuskinde im Arm, das dem Stifter entgegenblickt. Dieser kniet links im Vordergrunde, geleitet von St. Ulrich, dem Patron Augsburgs. Neben St. Ulrich sind noch die Halbfiguren von St. Narziß, Dionys, Simpert und Afer sichtbar. In ähnlicher Gruppierung sind auf der Gegenseite die weiblichen Heiligen des Bistums angeordnet, St. Afra auf der Wolkenbank, dahinter St. Hilaria, Eunomia, Digna und Eutropia, alle tragen die Martyrerpalme. In der Mitte unten halten Putten die bischöflichen Insignien, Mitra und Pedum, und über der Mutter Gottes tragen zwei Engel die (allerdings ergänzte) Krone. Oben sitzt von Wolken umrahmt und von lautenspielenden Engeln umgeben Gott Vater. Das Relief hat nicht die klare, geschlossene Komposition, wie der Passauer Stein, es zeigt aber die gleichen, stilistischen Kennzeichen, die streng symmetrische Anordnung und die detaillierte Ausfüllung des Bildrahmens. Dazu kommen noch einzelne, auffallende Detailähnlichkeiten. Die Stifterfigur ist fast identisch mit der entsprechenden Figur des Gienger von Wolfsegg auf dem Passauer Denkmal. Die Behandlung des Chorrockes und der Kniepartie ist die gleiche. Auch der Kopf Gott Vaters kommt auf beiden Denkmälern in ganz ähnlicher Art vor. Die Ausführung ist auch bei diesem Denkmal von äußerster Sorgfalt, die Einzelheiten in den Gesichtern, das gefältelte Chorgewand, der reiche Schmuck auf der Mitra und auf den Gewändern der weiblichen Heiligen, sind auch hier mit sorgfältiger Feinheit geschnitten. Die stilistischen Ähnlichkeiten sind so groß, daß es

(1) W. M. Schmid, Passau, Leipzig 1912, S. 130 (Berühmte Kunststätten, Bd. 60).

(2) Inschrift: Deo . Deique . Matri . et . S . S . hvivs . vrbis . patronis . Sebastianvs . episcopvs . adrimitanvs proeps . et . canonicvs . Avgvstanvs . posvit . et . dedicavit MDCV. — Material Eichstätter Kalkstein, wie beim vorigen.

Digitized by Google

der Signatur C. M. auf dem Gebälk in der Mitte über dem Relief, nicht mehr bedürfte, um die Zuweisung an den gleichen Meister zu rechtfertigen[1]).

In den Augsburger Steuerlisten kommt in der fraglichen Zeit nur ein Bildhauer vor, auf den die Signatur des Passauer Denkmals vollständig paßt, Christoph Murmann. Dieser ist zugleich der einzige unter den eingesessenen Bildhauern, den P. v. Stetten[2]) aus dieser Zeit des frühen 17. Jahrhunderts, die er nicht gerade hochschätzt, einer besonderen Erwähnung für wert findet. Er berichtet, daß Christoph Murmann die hölzernen und vergoldeten Bildsäulen und andere Zieraten auf das neuerbaute Rathaus verfertigte, davon diese, besonders in Ansehung des Architektischen, größeren Beyfall verdienen. Die wichtigsten Daten über den Bildhauer, soweit sie aus den Archivalien des Augsburger Stadtarchivs gewonnen werden konnten, sind folgende[3]).

Christoph Murmann stammt aus einer Künstlerfamilie. Sein Großvater Jakob, der zu Anfang des 16. Jahrhunderts lebte (v. Stetten) und sein Vater Christoph, der 1586 starb, waren Bildhauer. Der ältere Christoph war auch der Lehrer des Bildhauers Johann Gemelich. Christoph (der jüngere) wurde geboren um 1565; in dem Musterregister von 1615 wird er nämlich als 50 Jahre alt bezeichnet. Im Jahre 1587, also bald nach dem Tode seines Vaters, heiratete er die Anna Maria Danbeckin und übernahm zugleich als selbständiger Meister das Geschäft seines Vaters. Als Zeugen fungierten bei der Hochzeit Conrad Öttlin, Glaser, und Georg Danbeck, Leinweber. 1593 erhielt er von „D. Catell zu dem Rörkasten auf dem Veschmerk geherig zu machen" 10 fl. 1608 berichten die Haushaltungsbücher der Geizkofler[4]), daß dem „Christoff Murmann Bürgern vnndt Bilthauern allhie zue Augspurg widerumben auf das Epitaphium so er meinenn gnedigenn Herrn nacher Haunßhaimb (Haunsheim bei Dillingen) fertig machen solle" 18. X. wieder 50 fl. gegeben wurden. 1609 erhielt er deswegen zur völligen Begleichung 225 fl. (nachdem er im ganzen 1607 und 1608 je 100 fl. bekommen hatte)[5]). 1611 starb seine Mutter, eine geborne Widenmannin. 1615—1620 arbeitete er am Rathause mit. 1616 erhielt er „von wegen S. Michaels Bildnis auf d. Berlachthurm (das bekannte Turemichele) zu schneiden und zerichten" 41 fl. 10 Kr. 1624 hielten sein Sohn „Christoph Murman der jüngere ein Bildhauer vnd Vrsvla Amerspergin von Hallein, beide ledig", Hochzeit in Salzburg. Zeuge war Christoph Murman, der alter Bildhauer. 1626 erhielt Christoph Murmann „wegen Herrn Hauptmann Hieronymi Staubers Wappen in Holtz geschneiden" ausbezahlt 8 fl. Zum letzten Male wird er 1629 in den Steuerlisten aufgeführt, als der 33. am hintern Lech. 1630 (Oktober) wird an der gleichen Stelle bereits seine Frau als Witwe bezeichnet. Demnach ist er um 1630 gestorben.

Es wäre seltsam, wenn sich in dem reichen Denkmälerschatz Augsburgs nicht noch andere Werke von der Hand des Meisters feststellen ließen. Eine Aufzählung

(1) Der Stein wurde von A. Hämmerle publiziert im Kalender bayrisch-schwäbischer Kunst (München 1908, S. 14) und mit Unrecht Georg Petel zugeschrieben. Die Signatur hat Hämmerle ebensowenig berücksichtigt, wie die bisherigen Verfasser von Beschreibungen des Augsburger Domes.

(2) P. v. Stetten, Kunst-Gewerb- und Handwerksgeschichte der Reichsstadt Augsburg, Augsburg 1779 f., S. 452.

(3) Die Exzerpte sind von Buff handschriftlich zusammengestellt und darnach schon publiziert, wie mir Professor A. Schröder nachträglich mitteilte, von A. Sitte, Regesten aus den Haushaltungsbüchern der Geizkofler, Straßburg 1908, S. 13 f.

(4) A. Sitte, a. a. O., S. 43.

(5) Ebenda, S. 46.

Digitized by Google

aller Monumente, die aus stilistischen Gründen mit Murmann in Beziehung gesetzt werden dürfen, kann noch nicht gegeben werden. Als vorläufige Notiz seien nur einige genannt, die mir beim ersten Suchen entgegenstießen. Sehr beschädigt sind leider einige Denkmäler im Augsburger Domkreuzgang, wie das des Heinrich Nagel von Dirmflein (gestorben 1601) und des Domherrn Eberhard Sturmfeder[1]), ferner das des Wilhelm Kellner von Zinnendorf[2]). Sehr beschädigt ist auch in St. Anna in Augsburg das Denkmal der Josua Mayer und der Anna Österreicherin von 1626. Ob ferner das Relief, die Erweckung des Lazarus im Chor von St. Anna[3]) hierher zu rechnen ist, kann vorerst noch nicht entschieden werden. Stilistische Ähnlichkeiten sind vorhanden; doch kann das Relief auch der Werkstätte des älteren Murmann zugehören. Ebenso ist vorerst noch zweifelhaft der schöne Porphyraltar des Bischofs Johannes von Gemmingen (1591—1598) in der St. Lukaskapelle des Augsburger Domes. Vermutungsweise wurde er bisher nach einer Notiz P. v. Stettens[4]), die sich auf diesen Altar beziehen kann, dem Bildhauer Georg Petel zugeschrieben. Die Ornamentik ist bei diesem Altar auch noch beschlägwerkartig, der ganze Aufbau ist altertümlicher. Die Reliefs sind noch mehr gedrängt, als auf den späteren Tafeln; sie zeigen aber starke Ähnlichkeit in der Komposition, und vor allem Ähnlichkeiten im Detail, in der Stilisierung des Nackten, in der Art der Typen, in der Darstellung der Haare, die an Murmann denken lassen. Die Frage bedarf noch der weiteren Untersuchung. Sicher wieder von Christoph Murmann ist das leider beschädigte Denkmal der Anna Leonrodt in Passau (Domkreuzgang), das auch Schmid dem Meister des Denkmals in der Herrenkapelle zuschreibt. Es ist in der Komposition noch mehr dem Augsburger Breuning-Votivbild ähnlich. In der Mitte thront Maria; darüber die Dreifaltigkeit, darunter zwei Gruppen von Heiligen. Vor der linken Gruppe kniet die Stifterin in Zeittracht. Das Material ist Eichstätter Kalkstein. Die Feinheit der Ausführung hat durch die Verwitterung gelitten. Dazu kommen ferner noch Epitaphien in Straubing und Ingolstadt.

Diese knappe Übersicht zeigt schon, daß mit Christoph Murmann die Reihe der Augsburger Bildhauer um ein wichtiges Glied ergänzt wird. Neben den ausländischen Künstlern, denen in dieser Zeit die größten Aufträge zugedacht wurden, ist er sicher der bedeutendste einheimische Meister, der Meister, der die gute Handwerkstradition Augsburgs fortsetzt, dessen Vater und Großvater, die Zeitgenossen der bekannten Augsburger Bildhauer der Renaissance und Spätgotik, ebenfalls angesehene Künstler waren.

(1) A. Schröder, Die Monumente des Augsburger Domkreuzganges. Jahrbuch des histor. Vereins Dillingen, X., Dillingen 1897, S. 33ff. Nr. 301, 302.
(2) Ebenda, Nr. 6, 7.
(3) B. Riehl, Augsburg, Leipzig 1903, S. 113.
(4) Beschreibung der Reichsstadt Augsburg (1788), S. 165.

Digitized by Google

BILDFORMAT UND KOMPOSITION

Von ERICH EVERTH

Man hört oft genug davon reden, wie ein Maler ein Bild in ein gegebenes Format hineinkomponiert habe, wie das Bild im Rahmen oder die dargestellten Dinge im Raum stehen. Dabei handelt es sich meist um den ziemlich allgemeinen Eindruck, daß kein Gedränge im Bilde entsteht, daß sich die Sachen nicht hart im Raume stoßen, sondern sich wohl und konfliktlos miteinander verträglich fühlen, daß keine Friktion der Linien am Rande stattfindet, kurz, daß das Bild „gut abgeschnitten" ist, d. h. daß man das Abgeschnittensein überhaupt nicht merkt. Es handelt sich also entweder um einen ziemlich allgemeinen Eindruck, daß Störungen vermieden werden, oder um einen bestimmteren Eindruck reizvoller räumlicher Verhältnisse zwischen Bildinnerm und Begrenzung, Verhältnisse, die recht oft nicht genauer faßbar oder angebbar sind; man denkt etwa, aber nur in manchen Fällen, an den goldenen Schnitt, in dessen Verhältnissen die Hauptteile des Bildes zueinander und zum ganzen Bilde stehen. Bestimmtere Aussagen jedoch, die mehr ins einzelne führen, werden erst möglich, wenn man nicht bloß auf das Geschiebe von Maßen und Körpern, sondern auch auf lineare Bezüge des Bildinnern zur Randfigur achtet. „Lineare Bezüge", das meint natürlich nicht Konturen, sondern allgemeine Richtungszüge, in denen ein oder mehrere Dinge, auch breite Flächen angeordnet erscheinen.

Jedes Format, selbst manches unregelmäßige noch, ist ein verhältnismäßig einfaches, somit eindrückliches Linien- und Flächengebilde, es ist sogar die größte Linie, die das Bild aufweisen kann und ist außerdem die letzte, die Randlinie, die wie eine Silhouette spricht und durch den Rahmen betont, unterstrichen (oder seitlich „angestrichen") wird. Es wirkt also sicherlich mit, auch wenn es nicht sonderlich beachtet wird. Wenn nun vom Innern her durch allerlei feine Bezüge auf die Formatlinie hingewiesen wird, so können durch Ähnlichkeit und Kontrast zu dieser allerlei Formen im Bilde besonders hervorgehoben werden, die man nun deutlicher heraussieht, denn man sucht ja im Anschaun eines Bildes unwillkürlich nach Ähnlichkeit und Kontrast. So wird ein rechtwinkliges Format die Senkrechten und Horizontalen im Bilde durch Ähnlichkeit und Kontrast betonen, ein Rundformat allerlei Rundformen (die mit ihm konzentrisch sind oder auch seine Kreislinie schneiden). Gerade bei monumentalen Bildern sind Parallelismus und Kontrast ausgiebig verwendete Mittel. Spielt nun so die Begrenzungslinie in der Komposition mit, so bekommen die Richtungen im Bilde selbst vermehrte Kraft und dem Ganzen eignet eine besondere Harmonie. Man tut bisweilen gut, sich auch auf diese Dinge einzustellen, man wird natürlich wissen müssen, wo man solche Fragen stellen kann oder nicht; man wird z. B. in der so völlig „malerischen" niederländischen Malerei wenig Glück damit haben, und in Italien bei der zeichnerischen florentinischen oder der tektonischen römischen Kunst mehr als in Venedig.

Das rechteckige Format[1]) hat gerade Linien, senkrechte und horizontale, und dazu rechte Winkel — was könnte dem nun im Innern des Bildes antworten? Offenbar gerade Richtungen (nicht nur Linien im strengen Sinne), rechte Winkel und ebene Flächen, die ja der geraden Linie verwandt sind; diese Flächen wieder vornehm-

(1) Die Rundformate bleiben hier beiseite; eine Abhandlung, die sie behandelt, erscheint in dem Bericht über den ersten internationalen Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, der im Oktober 1913 in Berlin tagte. Beide Arbeiten zusammen geben einen dort gehaltenen Vortrag wieder.

Digitized by Google

lich parallel zur Bildfläche oder im rechten Winkel zu ihr. Wenn diese Formen stark vorwiegen, so wird der unbefangene Betrachter einen Bezug zum Format finden; es gibt Fälle, wo die Beziehung gar nicht zu übersehen ist.

Etwa das Circebild von Burne-Jones in dem langgestreckten Breitformat: da überwiegen auch im Innern die Horizontalen, sie zeigen sich in der Fensterbrüstung hinten, dem Tisch und den Tieren vorn, von dem Meereshorizont soll gar nicht die Rede sein; und Circe selber, die gerade gebückt den Zaubertrank in die Krüge gießt, schmiegt sich mit einer auffällig rechtwinkligen Knickung ihres Körpers dem Format ein. Burne-Jones liebt ja überhaupt präraffaelitisch schmächtige Formate, die seinen schlanken Menschentypen verwandt sind; und in den Bildern bevorzugt er die Senkrechten und Horizontalen, diese primitivsten Richtungen; er gibt also öfter besonders gute Beispiele für unsere Frage, z. B. auch in dem schlafenden Dornröschen. Andere Künstler haben gelegentlich dem Rechteck des Formats andere Rechtecke parallel dem Rande eingeschrieben; z. B. Raffaels Ezechiel bedarf in dieser Hinsicht keines erklärenden Wortes und ebensowenig Rubens' Entführung der Töchter des Leukippos. Es gibt aber viel weniger merkliche rechteckige Aufteilungen der Bildfläche, man achte z. B. in Correggios Danae darauf.

Gehen wir von Richtungen und Winkeln (im Bildinnern) zur Betrachtung von Flächen über, so bilden das stärkste Beispiel, das mir für die Bevorzugung von ebenen und rechtwinklig zueinander gestellten Flächen bekannt ist, Andrea del Sartos letzte Scalzofresken aus dem Leben Johannes des Täufers. Es handelt sich um einen Zyklus, der viel Gemeinsames zeigt; alle Bilder des Zyklus sind übrigens auch von Pilasterrahmen umgeben, und was architektonische Anklänge für die hier zu betrachtenden Wirkungen von Flächenanordnungen bedeuten können, liegt auf der Hand. Da die Bilder außerdem durchweg ganz wenige große Figuren geben, so ist alle nur wünschbare Klarheit der Wirkung vorhanden. Mir sind diese Werke in ihrer seltsamen Vollendung lange geheimnisvoll gewesen, trotzdem ich sehr früh fast so etwas wie ein Schema darin fühlte; das Rätsel löste sich, als klar wurde, daß hier nicht nur eine der bekannten Kontrastrechnungen systematischer Art, reduziert auf die Grundformen der Senkrechten, Horizontalen und des rechten Winkels, vorliegt, sondern daß sich dazu, mindestens in der Wirkung, ein Bezug zu dem architektonisch so sehr betonten Format gesellt. Der Mann der virtuosesten Kontraposte der Bildgruppen hat hier seine einfachsten, stärksten, ja monumentalsten Wirkungen und einen Gipfel der Renaissancekunst überhaupt erreicht, speziell der Zeit, wo nach Wölfflins Wort „der Wert einer Historie nach der bloßen räumlichen Anordnung abgeschätzt wurde". Grund genug, sich hier um die Frage nach dem Format zu kümmern. — Nehmen wir die Enthauptung des Johannes. Wie sehr hier alles auf die Senkrechte und Horizontale gebracht ist, zeigen namentlich die beiden wagerecht ausgestreckten Arme. Aber nicht minder sprechen die ebenen Flächen: die Rückenfläche des Henkers, die Facefläche des gebietenden Mannes stehen streng parallel zueinander und zur Rahmenfläche; die Profilfigur des Enthaupteten ist mit ihrer Breitseite genau im rechten Winkel zu der Breitseite dieser beiden Körper orientiert und ähnlich die Frauen auf der anderen Seite. Schichtenweise ist zudem der Raum nach der Tiefe gegliedert in ebenen parallelen Flächen, verbunden durch andere ebene Flächen, die zu den ersteren senkrecht stehen; und hinten ist das Bild durch eine zur Rahmenfläche parallele Ebene abgeschlossen. Das letztere zeigt sich deutlich z. B. auch im Tanz der Salome, wo der architektonische Hintergrund noch mit besonders starkem Bezug auf die Rahmenfigur gegliedert ist; auch der Tisch und seine Stellung trägt

Digitized by Google

hier zu dem klassischen Eindruck des Bildes viel bei. Es ist mir nicht zweifelhaft, daß, wenn dieses Bild in einem Rundformat säße, man auf ganz andere Dinge achten würde, etwa auf die Drehbewegung des Tanzes, der hier dagegen deutlich etwas Gehemmtes bekommt. — Die ausschließlich senkrechten Figuren in der „Begegnung" sind (bis auf eine) im rechten Winkel zueinander und zur Rahmenebene orientiert und dadurch wird man auch hier auf die in ebenen Schichten nach hinten führende Gliederung des Bildes aufmerksam, die durch Stufen und Schranken noch besonders betont wird. Eine Vertiefung, die im rechten Winkel zur Rahmenebene nach hinten geht, würde im Rundformat nicht solche Kraft und Selbstverständlichkeit haben. Ein Bild wie Böcklins Heimkehr käme in solchem Format um seinen Sinn. Man hat an diesem Bilde ja immer das Deutsche in Böcklin geliebt und hat an Gottfried Keller erinnert: nun, der knorrige Eindruck des Ganzen ruht nicht zuletzt auf den mächtigen Bassinrändern, die perspektivisch im rechten Winkel nach hinten gehen und hinten parallel dem Rande abschließen. Das Bild würde im Rundformat um seinen Charakter gebracht, obwohl es sich rein räumlich, d. h. so, daß keine leere Stellen entständen, wohl auch dort unterbringen ließe. Man sieht die ganze Oberflächlichkeit derer, die etwa einem Bilde, das in seinem ganzen Charakter mit von der Verwandtschaft zum rechteckigen Format abhängt, eine runde Begrenzung wünschen, weil sonst etwa leere Stellen vorhanden seien. Mir wurde das einmal bei Klingers Pietà entgegengehalten, wo so deutlich die Breitenrichtung durch die Horizontalen, die auch nach hinten das Bild parallel zur Rahmenebene abschließen, betont ist; da sollten am Himmel angeblich leere Stellen sein, und also wünschte man lieber ein Lünettenformat. Daß über solche leere Stellen hinweg (wenn sie wirklich da sind) formale Bezüge gehen können, die das ganze Bild wie mit Klammern zusammenhalten, das mag man allerdings nicht sehen, wenn man nur „malerisch" zu sehen gewohnt ist.

Dieses Klingersche Bild zeigt wie alle großen Klingerschen Gemälde eine in der Hauptsache nur schmale Tiefenerstreckung (hier schließt die Kirchhofsmauer den Vorder- und Hauptgrund ab), die so dem Breitformat aller dieser Bilder ähnlich bleibt. In der Ausgiebigkeit der Tiefenvorstellung, die sie anregen und die zu ihnen paßt, unterscheiden sich nämlich nun endlich die mehr quadratischen und die mehr länglichen Bildformate deutlich. Geht man im quadratischen Felde nach hinten, so wird das Quadrat an den Würfel erinnern und eine würfelförmige Begrenzung des Bildinnern wird besonders — natürlich nicht ausschließlich — zu ihm passen. Dagegen ist ein Breit- oder auch ein Hochformat so stark nach einer Hauptrichtung und zwar nach einer andern als der Tiefenwirkung orientiert, daß man sich weniger aufgefordert fühlt, in diese vorzudringen. Auch gibt ein Breitformat, an dem man gern entlang gehen mag, nicht so die Ruhe zur „Vertiefung", auch in diesem Sinne, wie ein mehr zusammengehaltenes quadratisches. So begrenzen Klingers größte Tafelbilder alle eine schmale Zone, die parallel dem vorderen Bildrande auch hinten abschließt, als ihre eigentliche Bühne: so ist es beim Christus im Olymp, bei der Kreuzigung, beim Parisurteil.

Und alle diese Bilder (man sehe namentlich das Parisurteil und den Christus im Olymp) sind auch in der Komposition der Figuren locker in die Breite auseinandergezogen, so daß die Komposition dem Format auch darin verwandt erscheint. Da ist nichts gestopft, das Innere des Bildes ist gelöst und entspannt — wie das liegende Format es ebenfalls ist. Die Kreuzigung vergleiche man mit der Stuckschen Kreuzigung und achte darauf, wie diese nach hinten ausgreift und die Figuren zusammenballt! Es ist bemerkenswert, daß Naturen wie Stuck oder Rubens

Digitized by Google

— ohne Vergleich der Qualität —, die überall das Gedrängte, Gedrungene, Kompakte, Dicke, Wuchtige, Schwere lieben, in ihren Menschentypen wie in einer Komposition, nun auch eine Vorliebe für geballte, dem Quadrat angenäherte Formate zeigen. Vielleicht besteht selbst die Qualität der Stuckschen Kreuzigung auch in dieser durchgehenden Einheit, die selbst bei diesem Maler einen Prüfstein an die Hand gibt für eine gewisse Ursprünglichkeit. Man wird nun vielleicht auch zugeben, daß es sich selbst bei Werken, wie die großen Breitbilder des Veronese, z. B. in Dresden sind, die nahe dem vorderen Rande die Vorgänge in einer schmalen Zone entwickeln, noch um etwas anderes als nur darum handelt, daß dort mit Vorliebe Zugdarstellungen verwendet sind, weil diese sich am besten in breite Formate einfügen, oder auch nur darum, daß solche Formate gewählt sind, weil dem Künstler das Thema der flotten und reichen Zugdarstellung besonders lag: Bei diesen Bildern erscheint vielmehr die schmale Tiefenzone besonders natürlich, weil das Bild selber so schmal gestreckt ist.

Schließlich noch ein Wort über die Diagonalkomposition. Über ihre Verbreitung ist kein Wort zu verlieren. Es gibt Künstler wie Daumier, die wegen ihrer Vorliebe für diese Art Komposition berühmt sind; andere, wie Veronese, Correggio und Murillo zeigen sie oft; diese Vorliebe hängt mit der andern für die Bewegungsdarstellung zusammen. Denn die Diagonale hat manche besondere Wirkungen. Daß sie diese aber nur in einem rechtwinkligen, nicht in einem Rundformate zeigen kann, das ist selbstverständlich; in einem Rundformat hat sie keine Kraft, schon weil es dort den mathematischen Begriff der Diagonale nicht gibt; dies bedeutet aber ästhetisch, daß ihr dort der Charakter einer ganz bestimmten, ausgezeichneten Linie fehlt. Im Rechteck und Quadrat ist sie festgelegt, und sie halbiert die Gesamtfläche, teilt sie also in besonders regelmäßiger, einfacher, ruhiger Weise. Es gibt im Rechteck nur dreierlei Grundlinien: die senkrechte, die horizontale und jene schräge, die als Diagonale festgelegt ist. Als schräge Linie führt diese immer einen gewissen Bewegungseindruck mit sich, sei es durch Anklänge an die schiefe Ebene, sei es weil ein schräger Gegenstand leicht umfallen kann[1]). Mit solchem Bewegungseindruck, um dessenwillen die Diagonale oft gewählt wird, verbindet sie aber zugleich eine gewisse Festigkeit und die nötige Ruhe, denn sie ist vorzüglich festgelegt, zwischen bestimmten Punkten, so daß sie gleichsam nicht hin und her geschoben werden kann — je weiter sie in die Ecken hineinreicht, desto weniger; denn in dem Winkel ist gar kein Raum dafür da, sie wirkt also unverrückbar. Wegen dieses bestimmten Richtungseindrucks wirkt sie aber auch wieder besonders bewegt, wenn eine Bewegung in dieser Richtung dargestellt ist; denn solche Bewegung geht auf eine punktuell zugespitzte Stelle los oder kommt von einer solchen her, ihre Direktion ist also sehr bestimmt und eindeutig. Außerdem ist sie die größte Linie, die im Rechteck möglich ist, und das kommt ebenfalls dem Schwung einer Bewegung zugute. So ist es in der Tat begreiflich, daß die Diagonale namentlich bei bewegten Szenen so beliebt ist wie etwa bei Daumier. Zugleich gibt sie aber wie gesagt auch ein Element der Ruhe, nament-

(1) Von 16 japanischen Fenstervorsatzpapieren, die der Verfasser einmal zugleich sah, zeigten 11 eine ausgesprochene Diagonalkomposition und stellten schwimmende Fische, fliegende Vögel u. dergl. dar; oder: im Leipziger Museum wurde einmal ein Zyklus von 13 altjapanischen Tanzdarstellungen, eine jede etwa von 100 : 80 cm, gezeigt und alle waren Diagonalkompositionen, natürlich mit vielen Variationen, die zu sehr verschiedenen ornamentalen Gruppierungen des Bildinhalts zum Bildrande führten, z. B. zu einer dem Rechteck eingeschriebenen Rautenform der Gesamtgruppe u. dergl. (Über solche Variationen der Diagonalkomposition folgen unten noch ein paar besondere Worte.)

Digitized by Google

lich so wildbewegten Szenen wie etwa in Géricaults „Floß der Medusa". Oder ein anderes Beispiel: man findet ja selten so große bewegte Massen wie bei Veronese mit solcher Ruhe, Festigkeit und Klarheit gegeben; nicht zum wenigsten geschieht das durch die bei ihm sehr beliebte Diagonale. Tintoretto etwa ist viel unklarer — vielleicht auch deshalb, weil er die Diagonale viel weniger benutzt und daher zufälliger erscheint. Man kann sagen, daß der monumentale Stil, der die gewöhnliche Schräge weniger liebt und verträgt als etwa der malerische Stil, die Diagonale doch ohne Schaden duldet.

In Fällen, wo es sich im Rechteck nicht genau um eine Diagonale handelt, wo aber eine Richtung aus der einen Ecke des Formats in besonders regulärer Weise herauskommt, handelt es sich meist um eine Halbierung des Winkels (die bei einer wirklichen Diagonale im Rechteck ja nicht stattfindet, sondern nur im Quadrat); auch da gibt es eine besondere Gesetzmäßigkeit. Ein Beispiel wäre etwa Veroneses Bild in Brüssel: „Juno schüttet ihre Schätze auf Venedig". — Veronese hat auch ein in einer ganzen Reihe von Bildern auffallendes Schema gebracht (ein Fall, wo auch der schwärmende Ästhet nicht vor dem Wort Schema zurückschaudern wird); dieses Schema, ich scheue mich bei Veronese nicht das Wort zu wiederholen, besteht — meist im Breitformat — darin, daß ungefähr aus einer der oberen Ecken eine kurze steilabfallende Richtung zum Bildboden geht und von da sich eine längere Richtung ungefähr zu der gegenüberliegenden oberen Ecke erhebt. Diese Anordnung zeigt „Jesus und der Hauptmann von Kapernaum" in Dresden, die „Kreuztragung" ebenda und selbst die „Anbetung der Könige" dort; auch die „Auffindung des Moses im Nil" in Dresden zeigt deutlich solche Bezüge, ebenso im Louvre „Esther vor Ahasver" und manche andere Beispiele. Aus einer unteren Ecke heraus und in die gegenüberliegende obere hinein saust auch der Herrgott in Michelangelos „Erschaffung von Sonne und Mond"; auch in der „Trennung von Licht und Finsternis" sind die Ecken sehr bevorzugt und benutzt. — Das größte Beispiel einer doppelten Diagonalkomposition ist Michelangelos „Jüngstes Gericht".

Auch bei der Diagonalkomposition fehlt eine Analogon in der Tiefenkomposition nicht. Die Diagonalkomposition braucht ja keineswegs parallel der Bildfläche zu liegen, sondern kann sich mit einer Tiefenkomposition vereinen; denn eine Schräge in der Tiefenrichtung wird besonderen Elan gewinnen, wenn sie zur Rahmenfigur irgendwie diagonal liegt, sei es daß die Schräge in die Tiefe von rechts nach links oder von links nach rechts oder von vorn oben nach hinten unten führt. In der Landschaftsmalerei des Barock geht besonders häufig eine charakteristische Schrägrichtung von der einen Bildseite vorn auf die andere Bildseite nach hinten hinüber.

Digitized by Google

MISZELLEN

GIOTTO UND DER KODEX ROSSANENSIS.

Daß der große als Reformator der italienischen Malkunst gepriesene Toskaner Giotto aus jenem Jungbrunnen geschöpft hat, der aus den Adern der orientalischen altchristlichen Kunst sprudelte, ist bisher meines Wissens von keinem Fachgenossen erkannt worden. Ich betone mit aller Entschiedenheit: Giotto m u ß den Kodex Rossanensis gekannt haben, den er offenbar während seines nachweisbaren Aufenthaltes in Unteritalien gesehen hat. Man vergleiche nur einmal darauf hin Giottos Auferweckung des Lazarus (Abb. 1) in der Arenakapelle zu Padua mit der Behandlung des gleichen Themas (Abb. 2.) auf Tafel IV des Kodex Rossanensis[1])! Mit geringfügigen Modifikationen ist hier dasselbe in drei geschickt miteinander verbundene Gruppen gegliederte, dramatisch eindrucksvolle Kompositionsschema festgehalten. Linkerhand die in keilförmiger, wolkenartig zusammengeballter Masse (ich nenne dieses Kompositionsschema „Turbamotiv") nahenden Jünger, an deren Spitze Christus mit segnender Gebärde einherschreitet; vor ihm demütig anbetend, am Boden knieend, die beiden Schwestern des wieder zum Leben Erweckten. Hinter den beiden Frauen ein Knäuel von Personen, deren vordere voll Staunen und geheimem Grauen die Hand ausstreckt. Rechterhand, vor der mit einem Baume bestandenen Felsengrotte der in Linnenbänder wie eine ägyptische Mumie — man beachte diese doch offenbar ganz orientalische Art der Totenbestattung! — eingewickelte Gestalt des Lazarus, der auf beiden Darstellungen überraschend gleich magere Gesichtszüge hat. Hier wie dort Figuren mit dem charakteristischen Mundtuch, das den Verwesungsgeruch abwehren soll. Ich könnte im Giottowerk leicht noch auf andere identische Details — so z. B. auf jene des Einzuges Christi in Jerusalem, mit dem Motiv der auf die Bäume kletternden Knaben, usw. — hinweisen. Doch dürfte das eine auffallende Beispiel genügen, um deutlich nachzuweisen, daß hier ein innerer genetischer Zusammenhang der altchristlichen orientalischen Buchmalereien mit der italienischen Frescokunst des Treconto unleugbar zu erkennen ist.

Wie dann diese orientalische Darstellungsweise des genannten Themas auf das Abendland übergriff, beweist eines der romanischen Wandgemälde aus der St. Georgskirche in Oberzell auf der Reichenau[1]), auf dem die Kompositionsweise noch deutlich die nur in Einzelheiten abgeänderte orientalische Vorlage verrät. Selbst im Kodex Egberti[2]) (10. Jahrhundert), also auch in der romanischen Buchmalerei, findet sich die Darstellung desselben Themas, in der noch immer die orientalische Vorlage trotz weiter fortgeschrittener Verallgemeinerung der Typen hervorblickt.

Bernhard Patzak.

(1) A. Haseloff: Codex purpureus rossanensis, Leipzig 1898, Tafel VI.

(1) F. X. Kraus: Wandgemälde in der St. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau, Freiburg i. Br. 1884, Tafel I—III und Tafel XV, 3.

(2) F. X. Kraus: Die Miniaturen des Kodex Egberti in Trier, Freiburg 1884, Tafel XLI.

EINE ANGEBLICHE FIGUR DES SCHNITZERS DER SOGEN. NÜRNBERGER MADONNA

Mit drei Abbildungen auf einer Tafel.

In der vierten Lieferung des Archivs für Kunstgeschichte veröffentlicht Max Loßnitzer auf Tafel 75 die Photographie der Holzfigur eines Heiligen aus dem Vorratsraum des Bayerischen Nationalmuseums, die er für den Schnitzer der Nürnberger Maria in Anspruch nimmt. Eine Attribution, die für so wichtig gehalten wurde, daß der Draht die Kunde sofort den Tageszeitungen zutrug.

Es soll der hl. Othmar dargestellt sein, unter Berufung auf eine Nachzeichnung, womit die Verbindung mit Nürnberg auch äußerlich hergestellt ist, da dem Heiligen eine Burgkapelle geweiht war. Ich führe in Abb. 1 diese Erlanger Zeichnung (III. C. 14.) vor. Die Rahmenlinien, die Ausbreitung der Figur in die Fläche, die Gewandführung an den Füßen schließen als Vorbild eine Freifigur aus; es war die Relieffigur eines Altarflügels. In einer Kurve, die rechts unten am Gewandsaum beginnt und über das Spielbein hinweg bis zum Birettende die Stellung des Körpers bedingt, steht der Heilige vor uns; in einem von oben an in Längsfalten herabfallenden Gewande mit sehr charakteristischen weitausgebauschten, kleingefälteten Ärmeln, darüber eine kragenartig ausgeschnittene, schmale Kapuze. Die rechtwinklig vor die Brust gelegte Rechte hält das Pedum; auf dem linken vorgestreckten Unterarm liegt ein Buch, darauf ein unverkennbares Nuppenglas. Also der hl. Benedikt von Nursia, wie auf der Zeichnung von der Bibliotheksdirektion richtig bemerkt ist.

Aber vielleicht nur eine falsche Benennung? Nein, die Zeichnung hat mit der Figur des Nationalmuseums gar nichts zu tun. Für diese ist gerade

Digitized by Google

die schwunglose Stellung des Körpers, die steife Haltung des Kopfes charakteristisch. Die Längsfalten des Gewandes verraten, gegenüber den parallel geführten auf der Zeichnung, die Neigung zu symmetrischer Gestaltung. Es bedarf nur noch des Hinweises auf die bezeichnend tief, bis in Ellbogenhöhe herabhängende Kapuze, die schmalen, gleichfalls tiefer reichenden, stark anliegenden Ärmel, den unerklärlichen Gegensinn, in dem die Zeichnung gegeben wäre. Selbst wenn man dem Zeichner weitgehende Freiheiten zugute halten will, ist der Schluß unabweislich, daß es sich um zwei stilistisch wie technisch verschiedene Figuren handelt.

Die Figur des Nationalmuseums ist noch viel mehr restauriert als Max Loßnitzer angibt. Nicht nur die Standplatte, sondern auch die ihm wichtigen „knorrigen Stauungen" sind bis zu der auf Abb. 2 eingezeichneten Linie ergänzt; so auch die rechte Hand. Entfallen somit schon zwei der von Loßnitzer mit der Maria in Parallele gesetzten Punkte („parallelsymmetrische Längsfalten"; „knorrige Stauungen"), so halten die anderen angeführten, soweit sie überhaupt Beachtung verdienen, einer Prüfung auch nicht stand. Die Höhe der Figur hat auch ohne die ursprüngliche Standplatte mindestens 1,55 m betragen. Von irgendwelcher durch das Gewand sichtbaren Muskulatur ist am Original nichts zu bemerken. Die Proportionen sind durchaus andere: viel schwerer, gedrungener bei dem Heiligen. Ich nenne nur das Verhältnis von Kopf- zu Rumpfhöhe: bei dem einen 6,7, bei der anderen 8,1.

Wenn die Längsfalten beim Heiligen jeden gotischen durchgehenden Schwung verleugnen, so sind sie nur ein Ausdruck des plastischen Gesamtgefühls. Die Maria (Abb. 3) unterliegt einer den ganzen Körper mit dem Gewande beherrschenden Bewegung, die in den Händen und im Kopfe gipfelt. Dazu in scharfem Gegensatz baut sich der Heilige in horizontalen Schichten auf und die symmetrische Führung der Silhouette des selbständigeren Gewandes gibt dem Körper eine Folie. Noch einen Unterschied will ich hervorheben: man beachte wie bei der Maria der rechte Unterschenkel herausgehoben ist und wie diese Linie beim Heiligen durch eine Längsfalte zerstört wird.

Es liegt kein Grund vor, die minderwertige Figur aus der Mitte des Jahrhunderts, deren fränkischer Ursprung gar nicht sicher ist, dem Künstler der Nürnberger Maria anzukreiden. R. Berliner.

Digitized by Google

REZENSIONEN

FRIEDRICH WINKLER, Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden. Studien zu ihren Werken und zur Kunst ihrer Zeit mit mehreren Katalogen zu Rogier. 204 S., mit 25 Lichtdrucktafeln. Verlag von J. H. Ed. Heitz (Heitz und Mündel), Straßburg 1913.

Etwas lose in der Komposition und stilistisch nicht ganz ausgereift, bringen diese Studien eine wahrhaft erstaunliche Fülle wertvollen Materials. Ein Gang durch das Buch ist wie durch eine Bildersammlung etwa in einem englischen Landschlosse: immer wieder überraschen neue Korridore und Kabinette, deren Wände mit wertvollem Kunstgut dicht bedeckt sind. Es gibt zahlreiche Durchblicke, und manches Altvertraute erscheint in neuem Lichte. Der Besucher jedoch ist am Ende etwas übermüdet und möchte bei einem zweiten Rundgange die verschwenderisch ausgeteilten Schätze etwas übersichtlicher gehängt, manches minder Wichtige ausgeschaltet sehen.

Vorbildlich ist das Methodische. Kaum jemals zuvor sind für eine derartige Untersuchung Zeichnungen und Miniaturen in so reicher Fülle herangezogen worden. Vor allem jedoch die alten Kopien, die ja gerade für das Thema „Rogier" so bedeutungsvoll sind. Friedländer hat zumal bei den Rekonstruktionen verlorener Gemälde des Hugo van der Goes gezeigt, was mit diesem schwimmenden Material erreicht werden kann. P. Heiland in seiner kaum genug gewürdigten Dissertation über Dierick Bouts verfolgte andererseits Bildmotive, deren Geschichte bei den alten Niederländern fast die Geschichte ihrer Kunst ist, bis ins Deutsche und Italienische. Von beiden Autoren hat Winkler gelernt. Schärfe und Klarheit des Blickes bringt er mit, und das ist doch das Wesentlichste! Denn was ohne diese angeborene Begabung herauskommen kann, wenn ein Gelehrter sich allein auf das Sammeln des Materials beschränkt, ohne den Versuch der Auslese, des Scheidens von Echt und Unecht zu machen, zeigt ein Blick in das selten unerfreuliche Gegenstück zu Winklers „Rogier", Paul Lafonds jüngst erschienenen „Hieronymus Bosch".

In knapper Fassung seien wenigstens einige wichtigere Ergebnisse mitgeteilt. In einer Handzeichnung in Braunschweig „Jael tötet den Sisserra" erkennt W. die Kopie eines verlorenen Bildes, wahrscheinlich aus derselben Folge, der die Berliner Tomyris-Kopie des Meisters von Flémalle entstammt. (Nach E. Firmenich-Richartz, s. diese Zeitschrift VI., S. 377, müßte es wohl richtiger heißen: Meister von Falin.) Stickereien auf einem Chormantel des historischen Museums zu Bern gehen auf Entwürfe Rogiers zurück. Das fast vergessene Triptychon bei Lady Guest in Inwood House, das jüngst, kurz nach dem Erscheinen von Winklers Buch, vom Louvre angekauft wurde, wird gerecht gewürdigt. Zur Magdalena des rechten Flügels weist W. eine Silberstiftzeichnung Rogiers im Britischen Museum nach. Die sehr schöne Zeichnung eines Marienkopfes im Louvre wird das erstemal — zu Recht — gleichfalls diesem Meister zugeschrieben.

Von den lose aneinandergefügten Kapiteln erscheint mir das sechste „Herkunft der Brüsseler Schule" am wichtigsten. Der Flémaller als Hauptquelle Rogiers war schon in früheren Abschnitten nachgewiesen. Den Verfasser reizte es, den Anregungen nachzugehen, denen der Meister von Flémalle seinerseits folgte. Die Tafel mit dem Martyrium des hl. Dionysius, dieses Hauptwerk im Louvresaal der französischen Primitiven, ferner die Verkündigung in Aix, die Miniaturen der Brüder von Limburg und verwandtes — alles das führte auch diesen Forscher nach Frankreich, insbesondere Burgund. Mit bemerkenswerter Feinheit des stilkritischen Urteils werden die Stilanalogien, wie mir scheint, beweiskräftig durchgeführt. Beispielsweise ist die Charakteristik des Stofflichen bei Malouel und Bellechose einerseits, dem Meister der Veronika und der Schächer in Frankfurt andererseits verblüffend ähnlich. Jan van Eyck scheint nur einmal auf die ältere Brüsseler Schule eingewirkt zu haben, als Rogier die Madonna mit dem hl. Lukas schuf. (Auch Winkler hält das Münchner Exemplar für eine Kopie.)

Einige Randbemerkungen: das auf S. 132 erwähnte männliche Bildnis in Hampton Court Palace, das ich einst im „Zentralblatt für kunstwissenschaftliche Literatur" in die Literatur einführte, ist inzwischen von Friedländer in einem Vortrage der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, Berlin, dem Memling zugeschrieben worden. — Das Marien-Triptychon des Bonner Provinzialmuseums, das Graf Durrieu dem J. Coene zuwies (so auch W.), ist doch eher rheinischen, wahrscheinlich kölnischen Ursprungs. Im neuen Bonner Galeriekatalog (Nr. 187) hat die schon von Clemen und Firmenich-Richartz vermerkte wichtige Provenienzangabe aus S. Maria ad Gradus in Köln eine kaum noch nötige, aber sichere Bestätigung gefunden. Übrigens hat bereits L. Baer in Thieme, Künstler-

Digitized by Google

lexikon, VII., S. 168 sich gegen Durrieus Hypothese gewandt. — Schließlich, warum werden Durand-Gréville und A. J. Wauters als „bizarre Gelehrte" (S. 95) gekennzeichnet? Bizarrerie ist fast immer amüsant. Walter Cohen.

LEO BRUHNS, Grabplastik des ehemaligen Bistums Würzburg während der Jahre 1480—1540. Mit 39 Abbildungen auf 13 Tafeln. Leipzig 1912. Verlag von Klinkhardt & Biermann.

Das Buch bedeutet einen sehr schönen und wichtigen Beitrag zur Erforschung unserer älteren Plastik. Es würde schon von beträchtlichem Werte sein, wenn es nur brächte, was der Titel verlangen läßt: Treue Sammlung und richtige Gruppierung einer wenig bekannten Denkmälermenge aus dem innersten Deutschland und aus einer kritischen Zeit erster Ordnung. Es gibt aber noch mehr, es bringt Aufschlüsse, die über das Beobachtungsgebiet selbst hinausreichen, es lockt überall hinter dem Örtlichen das Allgemeine, hinter den Werken die Geschichte hervor. Und dieses letztere ist um so mehr anzuerkennen, als das Buch wesentlich charakterisierende Beschreibung gibt und unter Verzicht auf einen gesonderten Überblick das geschichtliche Leben nur durch die Werke selbst vermittelt.

Das wäre nicht möglich, besäße der Verfasser nicht zu gutem Blick und historischer Ausbildung noch eine besondere Gabe, die man nicht erwerben, und die der Rezensent darum auch anderen nicht empfehlen kann: einen wirklichen künstlerischen Sinn, etwas in gutem Sinne Dichterisches. In diesem Falle ein Vorzug von unmittelbar wissenschaftlichen Ergebnissen. Man kommt bei der Grabmalplastik gerade dieser Zeit und Gegend nicht ohne die Fähigkeit sehr lebendiger „Einfühlung" aus; es handelt sich — besonders bei den nordfränkischen Werken — tatsächlich um Menschendarstellung, um sichtbare Leistungen auch der Menschenkenntnis. Für diese Seite ist die Anlage des Verfassers wahrhaft fruchtbar, natürlich nur, weil sie sich mit Zucht und Bildung verbindet und dem soliden Wissen nirgends ins Gehege kommt. Das „Dichterische" ist kein Anhängsel, sondern eine Vorstellungskraft und es reicht genau so weit, wie der wissenschaftliche Zweck. Eine Charakteristik, wie sie Bruhns auf S. 23—28 von den Haßfurther Grabmälern des Hans und der Brigitte von Schaumberg gibt, mag manchem gewagt erscheinen. Sie ist auch nur dem erlaubt, dem sich die Assoziationen und Vergleiche wirklich von selbst anmelden, und der sie auf die literarische Umsetzung des Beobachteten beschränkt; hier ist das „Gewagte" im besten Sinne geglückt, die Charakteristik ist eine wahre Neuschöpfung und trifft den Kern des Werkes, erreicht also den rein wissenschaftlichen Zweck selbst auf dem sichersten, aber seltensten Wege. Natürlich spiegelt eine so warmherzige Einfühlung überall den Lebensgrad der Objekte wider; der Parallelismus von Gegenstand und Darstellung zeitigt neben prächtigen Erhebungsstellen gelegentlich auch eine gewisse Trockenheit.

Die wissenschaftliche Treue bleibt sich aber immer gleich. Man darf dem Verfasser bestätigen, daß er die wesentliche Richtung überall getroffen hat, obgleich er bei den Vorarbeiten der Inventare gänzlich entbehrte. Inzwischen sind 7 Hefte (1912 waren es 6) erschienen, die zwar Beiträge, aber keine Veränderungen gebracht haben. Bruhns gibt nach einer kurzen, sehr sachlichen Einleitung drei Kapitel: „Die Befreiung der Figur und das Aufkommen neuer Denkmalsformen", „Die Grabplastik Riemenschneiders und seiner Schule und ihr Verhältnis zur Renaissance", und „Die nordfränkischen Grabdenkmäler der zwanziger und dreißiger Jahre". Die Einleitung schildert, vom Mittelalter ausgehend, das Neben- und Nacheinander der Grabformen, charakterisiert richtig den Einfluß von Maß und Form des liegenden Menschen auf den Grabstein und wieder dessen langes Einwirken auf die Form des stehenden Denkmals, endlich — als Vorklang eines Grundproblemes für das beginnende 16. Jahrhundert — das Verhältnis von Figurenstein und Epitaph. Gerade in diesem Punkte liegt ein großer Wert der weiteren Ausführungen. Tatsächlich läßt sich der Wandel, wie er z. B. bei Backoffen zwischen dem Liebenstein- und dem Gemmingendenkmal liegt, als Eindringen der Epitaphkomposition in das Figurengrabmal erklären. Diese Entwicklung, die gewisse Allgemeinformen des 14. Jahrhunderts im 16. neu auftauchen läßt, setzt schon im späteren 15. Jahrhundert ein — man denke nur an die Bedeutung Bäuerleins für die Anordnungen Loy Herings. Die Reihen, die Bruhns hier aufstellt — Äbtissin v. Leonrod († 1484) im Würzburger Luitpoldmuseum, Grabmäler in Marktbreit und Wässerndorf, die mit Ansbacher Schwanenrittern zusammengehören, drei weitere in Haßfurth, Riemenschneiders Gräfin in Grünfels, endlich das Auber Doppelgrabmal Truchseß v. Baldersheim — zeigen die Zwischenformen zwischen Epitaph und Figurenstein in allgemeiner kunstgeschichtlicher Bedeutung.

Für Unterfranken selbst ergibt sich die erfreulichste Bereicherung und Veränderung. „Würz-

Digitized by Google

burger und unterfränkische Plastik um 1500 sind keineswegs identische Begriffe, am wenigsten für die Grabplastik". Insbesondere erhält man einen starken Eindruck von dem nordfränkischen, also dem nach Thüringen überleitenden Gebiete. Gleich zu Anfang erscheint ein folgenreicher Gegensatz: neben Riemenschneiders Eberhard v. Grumbach († 1487) in Rimpar der Dytz Truchseß († 1481) in Wetzhausen. Das „einheitlich Beseelte", „aktive, energisch Leidenschaftliche" in dieser Figur, bleibt ein kennzeichnender Besitz der nordfränkischen Kunst, der überall zutage tritt, wo sie über das Provinzielle hinauswächst. Das gilt von dem ungewöhnlich guten Haßfurther Hans v. Schaumberg († 1501) wie von dem spätern Sylvester v. Schaumberg († 1534) zu Münnerstadt. Werke dieser Qualität gehören in den „deutschen Trocadéro", den wir immer noch nicht haben. Bruhns hat hier übrigens auch die Identifizierung eines Künstlers, freilich nicht von höherem Werte, erreicht: Bernard Friedrich, den das Inventarwerk (5. Heft, B.-A. Hofheim) aus einem späteren allegorischen Relief in Walchenfeld kennt, wird — einmal absolut zweifelsfrei — nach Meisterzeichen und Monogramm als Grabmalkünstler nachgewiesen. Ich möchte hier anmerken, daß der Goliath des Walchenfelder Reliefs (abgeb. a. a. O. S. 185) mit der Reliefplatte des Paul Truchseß († 1528) im Würzburger Domkreuzgange streckenweise fast identisch ist; wohl nur ein neuer Beweis, wie richtig es von Bruhns war, dieses derbe, aber aktionserfüllte Werk aus der Würzburger Schule heraus der nordfränkischen zuzuweisen. Entdeckungen von ähnlicher Art, aber noch etwas weitergreifender Bedeutung, hat der Verfasser inzwischen im „Archiv d. Histor. Vereins für Unterfranken", Bd. LV, S. 104 ff., veranschaulicht. Hier wird gegenüber Zweifeln Vöges und Josephis der ältere Peter Dell als der — freilich stark eklektische — Schöpfer einiger bekannter allegorischer Reliefs, vor allem des Berliner Stückes, Katalognummer 268, gesichert und eine ältere Vermutung Georg Habichs zur Gewißheit gemacht; neben beide Dells, deren Grabmalwerkstätten ungeheuren Absatz fanden, tritt — eine wieder zweifelsfreie Entdeckung — der bis dahin unbekannte, tüchtigere Thomas Kistner. Diese dankenswerten Beiträge zur Geschichte des mittleren 16. Jahrhunderts bedeuten einen Anhang zum Buche.

Die Stellung Riemenschneiders erhält reicheres Licht. Das konservativ-zaghafte Wesen dieses „Gegendonatello" (wie Vöge ihn einmal genannt hat) wird durch die Gegenüberstellung nordfränkischer Werke doppelt klar. Daß bei dem Eindringen der Renaissanceformen auch in die Würzburger Werkstätte, wie es der Bischof Lorenz v. Bibra bezeugt, nicht etwa Mainz, sondern die schwäbisch-bayerische Hochebene geholfen hat, scheint mir ein interessanter Nachweis, daß gerade Rottaler in Betracht kommt, ist wohl nicht nötig, wenn auch möglich. Das vermutlich „erste Renaissancegrabmal" Unterfrankens ist aber nach Bruhns der Ludwig v. Hutten in Arnstein († 1517). Hier erfolgt der verblüffende Nachweis, daß ein offenbar Augsburgischer Künstler besseren Ranges alles Renaissancemäßige des Ganzen, von der Figur aber nichts als den Kopf geschaffen hat — während das übrige in der Würzburger Werkstatt von einem normalen Riemenschneidergesellen gearbeitet ist. Nicht wahrscheinlich, aber wahr! Die Gründe sind vorzüglich, der Fall ist ein hübscher Beitrag zur Geschichte der Arbeitsteilung und zeigt, wie der Geselle seine überlegene Eigenart, die ihn offenbar zum Bringer der Renaissancegedanken macht, einzuordnen hatte.

Nicht ganz einverstanden bin ich mit der Schilderung des jüngeren Riemenschneider. Das Rimparer Kindergrabmal z. B. hätte noch anders charakterisiert werden können. Im ganzen habe ich eine erfreuliche Fülle guter Beobachtungen und wertvoller Aufschlüsse gefunden. Unter den vielen Erstlingsarbeiten, die der deutschen Plastik zu dienen versuchen, verdient das Buch zudem schon durch die tiefe innere Bildung, die es überall verrät, einen hervorragenden Platz.

Wilhelm Pinder.

J. PUIG Y CADAFALCH / ANTONI DE FALGUERA / J. GODAY Y CASALS, L'Arquitectura Romànica a Catalunya. Institut d'Estudis Catalans, Palau de la Diputacio, Barcelona 1909/1911. Band I: Die römische Architektur und die christliche vorromanische Architektur. Band II: Die romanische Architektur bis zum Ende des 11. Jahrhunderts.

Das Institut d'Estudis Catalans, aus dem im vergangenen Oktober der erste Kongreß der christlichen Kunst in Katalonien herausgewachsen ist, hat seit einer Reihe von Jahren eine wahrhaft vorbildliche Tätigkeit entfaltet; es gibt seit dem Jahre 1907 alljährlich seine reichillustrierten Anuaris heraus und hat in der Veröffentlichung der Pintures murals Catalanes eine ausgezeichnete Publikation der Schätze an Wandmalereien aus einem geographisch beschränkten Gebiet gegeben, eine Publikation, für die man Nachahmung und Nach-

Digitized by Google

folge nicht nur in Spanien, sondern auch in Frankreich wünschen möchte. Mit dem Preis Martorell hat das Institut das oben genannte große Werk der drei gelehrten Katalonier gekrönt, von denen zumal der erste, Puig y Cadafalch, auch im Ausland sich längst einen rühmlich bekannten Namen erworben hat. Die beiden Bände, denen in kurzer Zeit ein dritter folgen soll, der das 12. und 13. Jahrhundert umfaßt, haben weit über den Rahmen der iberischen Kunstwelt hinaus ihre wissenschaftliche Bedeutung. Spanien, das auf dem Gebiete der zusammenfassenden Kunstgeschichte so lange geschwiegen hatte, dem bei dem starken Sinn für ausgedehnte Lokalforschung die Neigung zur Synthese zu mangeln schien, ist im letzten Jahr plötzlich mit einer Reihe von großen und zusammenfassenden Arbeiten hervorgetreten. Neben die bewundernswerte Leistung von V. Lampérez y Romea in der zweibändigen Historia de la Arquitectura Cristiana Española en la Edad Media (Madrid 1909), die als erstmaliger Versuch, die Darstellung der baukünstlerischen Entwicklung Spaniens in größerem Umfang zu zeichnen, die höchste Anerkennung verdient und die weit über den Rahmen einer Skizze hinaus sofort auch das Material im ganzen Umfang ausbreitet, hat sich dieses der Architektur von Catalonien gewidmete und auf catalanisch geschriebene Werk gestellt, das eine erschöpfende Zusammenstellung aller romanischen Bauten in dem äußersten Nordostzipfel Spaniens geben will und das mit der Materialsammlung zugleich eine eingehende Untersuchung und eine Darstellung der Entwicklung der einzelnen Typen bringt. In der Art der Behandlung greift das Werk wesentlich weiter als die Veröffentlichungen von Revoil über die romanische Architektur Südfrankreichs, oder von Ruprich-Robert über die romanische Architektur der Normandie. In der ganzen Methode der Bearbeitung berührt sich die Arbeit des katalonischen Archäologen mit den beiden ausgezeichneten Leistungen über die romanische Kunst, die die französische Kunstwissenschaft uns im letzten Jahr geschenkt hat, der Veröffentlichung von Brutails, dem gelehrten und durch seine archäologischen Arbeiten rühmlich bekannten Archivar von Bordeaux, über „Les vieilles Églises de la Gironde“ und der Arbeit von George Durand, dem Geschichtsschreiber der Kathedrale von Amiens, über „Les Églises romanes des Vosges“.

Der erste ganze Band der Arquitectura romànica a Catalunya ist der vorromanischen Architektur, der römischen und der altchristlichen Baukunst gewidmet und er enthält für die wissenschaftlichen Probleme, die sich hier ergeben, das wichtigste Material. Es ist ganz außerordentlich dankenswert, daß die Autoren hier eine so umfassende Schilderung des Zustandes Kataloniens unter der römischen Herrschaft gegeben haben. Die Kenntnis der römischen Bauwerke ist eine notwendige Voraussetzung für die Kritik der romanischen Architektur Kataloniens. Erst bei solcher Zusammenstellung läßt sich erkennen, wieviel die romanische Zeit der römischen Kunst verdankt. Es ist hier auffällig, daß die Architektur der römischen Triumphbogen und Tore keineswegs eine so klassische archaistische Schule hervorgerufen hat, wie diese aus den gleichen Anfängen in der nördlichen Provence erwachsen ist, aber ohne die Basis dieser provinzialrömischen Kunst läßt sich das Bild der romanischen Architektur allerdings nicht verstehen. Die Autoren behandeln dann die byzantinisch-orientalische Kunst auf spanischem Boden, wie sie seit dem sechsten Jahrhundert sich hier bildet und endlich die westgotische Kunst. Es war vielleicht nicht der Platz, in dieser Darstellung das Problem der Bildung der abendländischen Bautypen auf spanischem Boden zu erörtern; Puig y Cadafalch und seine Mitarbeiter sind hier wohl etwas allzu zurückhaltend in der Beurteilung des fremden Einflusses. Man möchte hier als äußersten Gegenpol die Auffassung gegenüberstellen, die Marcel Dieulafoy in seiner Geschichte der Kunst in Spanien und Portugal (in „Ars una species mille“) jüngst entwickelt hat. Der temperamentvolle Erforscher der persischen Kunst hat sich hier in dieser mit beneidenswerter Kenntnis des Materials geschriebenen Darstellung durch seine Vorliebe für das von ihm vor allem gepriesene iranische Land verleiten lassen, der Geschichte der spanischen Kunst zwei Kapitel vorausgehen zu lassen, die man eigentlich eher am Beginn einer Geschichte der sassanidischen Kunst erwarten möchte (was auch schon die Kritiker in der Revue archéologique 1913, p. 445 und im Journal des Savants 1913, p. 514 hervorgehoben haben). Er hat hier auf das iranische Plateau als die Quelle der spanischen Kunst hingewiesen. Das ist ein Ausgangspunkt, aber auch noch nicht der letzte. Die Brücke nach Spanien bilden fast alle Länder des Mittelmeergebietes, Byzanz und Syrien, Ägypten und Nordafrika, Italien und Frankreich. Vor allem der Einfluß Nordafrikas kann nicht hoch genug angeschlagen werden, wie auch für die Bildung der romanischen Kunst in Frankreich. Nordafrika ist eine Zeitlang das Sammelbecken all dieser östlichen Einflüsse im Mittelmeergebiet gewesen. Hier wurden die vielfältigen Einflüsse verarbeitet, auf dem Wege über Nord-

Digitized by Google

afrika kommt dann der Islam nach Spanien, und was er von selbständigen Kunstformen und Kunstanschauungen gebracht, ist hier schon durch diese Durchgangsstation hindurchgegangen und hat hier auch schon die Bekanntschaft mit der nordafrikanischen provinzialrömischen Kunst gemacht. So kommt in Spanien, und hier in den einzelnen Provinzen wieder mit starken Unterschieden und großen Verschiebungen, eine ganze Reihe von östlichen Vorbildern und Elementen zur Wirkung. Es bedarf kaum des Nachweises, daß die Korbbogen, die arcs outrepassés, nicht römischen und auch nicht westgotischen Ursprungs sind, sondern daß sie vor allem auf den Orient zurückgehen. Sie sind keineswegs westgotisch-christlichen Ursprungs. Auch die Kirche San Miquel de Escalada im Herzen von Kastilien mit ihren ausgeprägten Korbbogen ist im 9. Jahrhundert von Mönchen errichtet worden, die aus Cordoba ausgetrieben waren. Dieulafoy hat in einer eingehenden Anzeige des hier besprochenen Werkes (L'architecture catalane: Journal des Savants, mai-juni 1913) seine orientalische These noch weiter ausgeführt. Für die merkwürdige Gruppe der Kirchen von Tarrassa, wo nebeneinander drei Frühbauten, ein Zentralbau, eine Dreikonchenanlage und eine Kreuzkirche liegen, verweist Dieulafoy auf den Tronsaal des parthischen Palastes von Hatra, und auf den einen Saal im Sassanidenpalaste zu Sarvistan, für die Zentralbauten auf das Vorbild der Kirchen in Zentralsyrien und Kappadozien, so der Kirchen von Mousmieh und Tschanli Kilisse. Sant Pere in Tarrassa vergleicht er in seiner Gewölbebildung dem persischen Typ von Tag-è-Ivan, von Kasr Kharâneh und von Koséïr Amra, in Frankreich wiederholt in St. Philibert zu Tournus. Für den Halbkorbbogen in dem Apsidengrundriß weist er auf die gleichen kleinasiatischen Kirchengruppen, so auf die bei Konia und die unterirdischen Kapellen von Kappadozien hin. Nach Dieulafoy ist es auch Katalonien, das Frankreich die konstruktiven iranosyrischen Probleme übermittelt. Ich möchte mich einer so weitgehenden Auslegung keineswegs anschließen, aber man muß diese ganzen Gedankengänge hier erwähnen, um das Bild der Entwicklung, das das hier besprochene Werk zeigt, zu ergänzen und richtig zu stellen. Die drei Kirchen von Tarrassa, Sant Pere, Santa Maria und San Miquel, stellen die wichtigste Gruppe aus diesen Frühbauten dar. Das Bild, das diese Gruppe von drei Kirchen, die auf dem Wege von Barcelona nach Manresa gelegen sind, gewährt, ist eines von unvergeßlicher Geschlossenheit. Die Datierungsfrage ist eine ganz besonders schwierige. Die Umbauten sind hier, wie bei den meisten frühmittelalterlichen Kirchen Spaniens, herauszutrennen. Man begreift, daß nach dem allgemeinen Eindruck San Miquel von Enlart in Michels „Histoire de l'art" (I., p. 123) für ein Werk des 12. Jahrhunderts erklärt worden ist. Man wird aber die drei Kirchen nach ihrem ganzen Charakter unbedingt in das erste Jahrtausend setzen müssen, da der Vergleich von San Miquel mit St. Germigny-des-Prés, das sicher unter Karl dem Großen durch den Bischof Theodulf von Orléans erbaut worden ist, die Zuweisung in diese Zeit zu größter Wahrscheinlichkeit werden läßt.

Die spanische Architekturgeschichte hat eine doppelte Wandlung durchgemacht. Nach der Überwindung der ersten Neigung, alle Bauten zu früh einzusetzen und vor allem die Westgotenkönige als dei ex machina für alles Unerklärliche verantwortlich zu machen, hat eine Hyperkritik an manchen Punkten eingesetzt — man braucht gar nicht einmal Marignan zu nennen, der hier, wie an den anderen Punkten, wo er einsetzt, seiner liebenswürdigen Neigung folgt, die Welt jünger erscheinen zu lassen. Für die interessante Frühgruppe der asturischen Bauten — für uns vor allem wichtig wegen der Parallelen zur karolingischen Kunst Frankreichs und Deutschlands — hat Fortunato Selgas in einem vortrefflichen und sehr gut illustrierten Buche (Monumentos ovetenses del siglo IX, Madrid 1908) vor einigen Jahren die Festlegung auf das 9. Jahrhundert wieder wahrscheinlich gemacht.

Die Darstellung der romanischen Kirchen in dem zweiten Bande, der mit 509 Abbildungen geschmückt ist, zeigt die erstaunliche Dichtigkeit, in der diese katalonischen Kirchen heute noch erhalten sind, freilich auch den Zustand des erschreckenden Verfalls, in dem sich so viele, zumal von den kleineren, befinden. Wenn man sich aber die Kirche Santa Maria de Ripoll, die schönste und stattlichste der Anlagen, in ihrer allzu gründlichen, man möchte sagen mitteleuropäischen Wiederherstellung von Rogent vor Augen hält, möchte man eher Katalonien beglückwünschen, daß seine Bauten bislang den Restauratoren entgangen sind. Ich weiß nicht, ob es nur bitterer Hohn ist, wenn Dieulafoy in seiner Geschichte der spanischen Kunst mit nüchternen Worten erklärt: „Das heutige Gebäude wurde am Ende des 19. Jahrhunderts von Elias Rogent, Architekt der Universität von Barcelona, erbaut".

Die Fülle der romanischen Bauten ist im Lande eine so große, daß den späteren Jahrhunderten

Digitized by Google

kaum noch etwas zu tun übrig blieb, und das dehnt sich auch noch weiter südlich der Pyrenäen aus. Ich habe im vorigen Sommer in den Tälern des nördlichen Navarra die Fortsetzung dieser Gruppen nach Westen hin konstatiert. Für die Entwicklung der französischen Baukunst ist diese ganze Gruppe von solcher Bedeutung, weil unzweifelhaft die Kunst Südwestfrankreichs unter deutlichem katalonischen Einfluß steht und weil hier der Austausch der spanischen Kunst mit der französischen stattfindet. Man muß sich erinnern, daß nicht nur die Landschaften des Roussillon, des Conflans, der Cerdagne, sondern auch des Fenouillèdes, des Conserans, des Landes von Foix und Comminges in der romanischen Zeit ein Teil von Katalonien waren. In Rasse und Sprache waren die Bewohner nördlich und südlich der Pyrenäen verwandt und die Sprache der Kunst drückte nur die gleiche Übereinstimmung aus. Puig y Cadafalch hat in einem Aufsatz in der Revue de l'art chrétien (LXIV., 1914, p. 17) diese Gleichheit des ganzen Niveaus und den gegenseitigen Austausch von Katalonien und Frankreich weiter ausgeführt. Die Beziehungen zu Frankreich, die Parallelen, die sich mit der provencalischen und der lombardischen Architektur ergeben, sind es auch, die der Arbeit der drei katalonischen Autoren eine Bedeutung geben, die weit über den Maßstab einer provinzialen Kunstgeschichtsschreibung hinausreicht. Mit besonderer Spannung darf man auf den dritten Band warten, von dem man nun wohl auch noch eine zusammenfassende Charakteristik erhoffen darf. Paul Clemen.

AUG. L. MAYER, Geschichte der spanischen Malerei. Zwei Bände, mit 286 Abbildungen. Leipzig 1914. Verlag Klinkhardt & Biermann. Preis brosch. M. 40.—, geb. M. 46.—.

Der durch seine Spezialforschungen über die spanische Kunst rühmlichst bekannte Verfasser, von dem erst kürzlich ein Buch über die Sevillaner Malerschule erschien, versucht in den vorliegenden zwei Bänden zum ersten Male eine Zusammenfassung über das ganze Gebiet der spanischen Malerei. Er mußte dabei weit über das hinausgehen, was Justi in seinem „Velázquez" und in seiner Baedeker-Einleitung angedeutet hatte; denn die jüngere Forschung hat unsere Vorstellungen von der Entwicklung der Malerei in Spanien in vieler Hinsicht ganz neu orientiert, und es darf als ein Hauptverdienst des Verfassers bezeichnet werden, daß er den neueren, auf diesem Gebiete erzielten Ergebnissen vollauf Rechnung zu tragen gewußt hat.

In einer sehr lesenswerten Einleitung charakterisiert er zunächst zutreffend die allgemeinen Grundzüge der spanischen Malerei, ihre zünftige Organisation, ihre fremden Einflüsse, ihre gegenständlichen Themata, ihre künstlerischen Tendenzen und ihr inneres Wesen.

Dann behandelt er in einem ersten Kapitel die Fresken in den kleinen Pyrenäen-Kirchen Kataloniens, die vornehmlich durch die Bemühungen des „Institut d'Estudis catalans" in den letzten Jahren aufgedeckt worden sind, und die Reste romanischer Malereien in Aragon und Kastilien.

Der nächste Abschnitt ist der Epoche von 1300 bis um 1540 gewidmet und nennt bereits die ersten großen Namen, mit denen die Geschichte der spanischen Malerei verknüpft ist. In Katalonien bringt Ferrer Bassa in seinen Retablos und Miniaturen den Stil Giottos und der Sienesen zur Geltung, andere Spanier, darunter Pere Serra, holen sich in Avignon wertvolle Anregungen. In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts tritt dann Barcelona mit Huguet, der Familie Vergos und den beiden Vermejo in den Vordergrund. In Aragon, das zunächst von Katalonien abhängig ist, setzt sich im 15. Jahrhundert italienischer Einfluß (von Pinturicchio u. a. her) durch.

In Valencia war am Ende des 14. Jahrhunderts der Italiener Starnina tätig, doch werden die ihm zugeschriebenen Retablos einem spanischen Künstler gegeben; im 15. Jahrhundert setzt dort eine lebhafte Maltätigkeit ein, die ihren Höhepunkt in Antonio Grau, Luis Dalmau (einem Schüler Jan van Eycks) und zumal Jacomart (1410—1464) findet, dem die Verschmelzung nordischer und italienischer Einschläge mit spanischer Art gelang. Am Ende des 15. Jahrhunderts vollzieht sich unter venezianischen und umbrischen Eindrücken der Übergang zur reinen Renaissance, der dann Ferrando Jañez und Ferrando de Llanos eine leonardeske Note gaben. Etwas unpassend ist hier noch der an die italisierenden Niederländer erinnernde Juan de Juanes angeschlossen, der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wirkte und besser erst an späterer Stelle behandelt worden wäre.

Kastilien tritt erst um die Mitte des 15. Jahrhunderts auf den Plan und weist zunächst eine große Schar nordischer Künstler auf (Melchior Alemán, Juan de Olanda, Francisco de Ambéres, Juan de Borgoña u. a.); ihnen gesellt sich als Italiener Dello di Nicola, der u. a. in Salamanca ein für die spanische Generation seiner Zeit in vieler Hinsicht vorbildliches Fresko des jüngsten

Digitized by Google

Gerichts malte und (in etwas unklaren Ausführungen) vom Verfasser mit einem damals ebenfalls genannten Nicolas Florentinus identifiziert wird. Unter den Spaniern traten Fernando Gallegos (etwa 1440—1507), der in Zamora und Salamanca tätig war und sich besonders an Bouts anlehnte, und Pedro Berruguete (in Avila und Toledo) hervor, der trotz vlämischer und italienischer Einschläge seine spanische Eigenart bewahrte und viele Schüler heranbildete.

Die ersten Spuren malerischer Tätigkeit in Andalusien sind, abgesehen vielleicht von einigen frühen Sevillaner Marienkultbildern, die Gewölbebilder der Sala de la Justicia in der Alhambra, die vor 1400 vollendet wurden, und zwar nach Ansicht des Verfassers nicht von einem mohammedanischen, sondern von einem christlichen Künstler, der französische Einflüsse zeigt, vielleicht aber aus Sevilla herübergekommen war, wo eine für Peter den Grausamen angefertigte Miniaturhandschrift erhalten ist, auf deren stilistische Verwandtschaft mit den Alhambrabildern schon Bertaux aufmerksam gemacht hat. Die Anfänge der Tafelmalerei sind in Andalusien mit den Namen des Diego Lopez, Juan Sanchez de Castro, Juan Nuñez und Pedro de Córdoba verknüpft, der eigentliche Begründer der Sevillaner Malerschule aber wurde erst Alexo Fernández Alemán († 1543), der vermutlich vom Niederrhein stammte und eine Zeitlang in Venedig tätig gewesen war, ehe er in Córdoba und Sevilla seine eigenartigen Madonnen schuf, in denen sich niederländische und venezianische Elemente mit andalusischen Anklängen verbanden.

Im folgenden Abschnitt — der freilich von dem vorhergehenden nicht scharf genug abgegrenzt ist — wird der „Romanismus", die Periode der italisierenden Manier in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, behandelt. Von den alten Provinzen der Malerei treten Aragón und Katalonien jetzt ganz zurück, Valencia pflegt weiter die Beziehungen zu Oberitalien, hat aber kaum nennenswerte Persönlichkeiten aufzuweisen. Andalusien, mit Sevilla als Zentrum, kommt ganz unter die Fremdherrschaft nordischer, zumal vlämischer Künstler, die ihrerseits wiederum von Italien abhängen: Ferdinand Sturm, Franz Frutet und besonders Peter de Kempeneer (Pedro de Campaña) treten damals hervor. Unter den Spaniern sind gleichfalls tüchtige Talente (Luis de Vargas, Villegas Marmolejo, Pablo de Céspedes, Alonso Vázquez u. a.). Francesco Pacheco, der Lehrer und Schwiegervater des Velázquez, der sich als Porträtist und als Kunsttheoretiker auszeichnete, ist der interessanteste von ihnen.

Kastilien wird im 16. Jahrhundert von Italienern (Luca Cambiaso, Federico Zuccaro, Pellegrino Tibaldi, Bart. Carducci u. a.) überschwemmt, die Philipp II. für die Ausschmückung des Eskorial heranzieht. An dieser durften außerdem auch einige tüchtige Spanier mitarbeiten, so der von den Niederländern und Leonardo abhängige Luis de Morales († 1586), ferner F. Navarrete „el Mudo" (unter Tizians Einfluß) und besonders Alonso Sanchez Coello (1531 bis 1588), den der König besonders auch als Bildnismaler hochschätzte. Als solcher stand er unter dem Eindruck von Antonis Mor, den er, selbst aus Portugal gebürtig, in Lissabon kennen zu lernen Gelegenheit hatte. Coellos begabteste Schüler wurden Felipe de Liaño und Juan Pantoja de la Cruz. In Valladolid wirkten etwa gleichzeitig Gaspar Becerra, der sich an Parmeggianino anschloß und Bart. González, der bisweilen an Caravaggio erinnert. Im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts tritt von den kastilischen Städten Toledo in den Vordergrund mit der überragenden Persönlichkeit des Greco, dessen Tätigkeit Mayer sehr überzeugend in den Rahmen dieser Epoche einfügt.

Das 17. Jahrhundert charakterisiert der Verfasser als die Blütezeit, zu der die spanische Malerei nach Überwindung der mannigfachen fremden Einflüsse in einem eigenen nationalen Stil gelangte. An die Spitze setzt er diesmal Valencia, wo F. Ribalta, der sich in Italien an Sebastiano und Correggio gebildet hatte, den Anstoß zu einer koloristischen Entwicklung im Sinne des Caravaggio gab, ohne von diesem selbst abhängig zu sein. In Ribaltas großem Schüler Jusepe de Ribera, über den wir eine verdienstvolle Monographie desselben Autors besitzen, fanden diese Ideen ihre reifste Entfaltung. In Murcia trat damals Pedro Orrente mit seinen Bassanokompositionen hervor.

Sevilla kam ganz unter den Einfluß Venedigs, besonders Tintorettos; hier drang eine mildere, eher lyrische Auffassung durch im Gegensatz zu dem ernsten, dramatischen Tenebroso-Stil von Valencia. Juan de Ruelas leitete diese Richtung ein; er verquickte zuerst Naturalismus und Mystik in der für diese Schule weiterhin so bezeichnenden Weise. Von seinen vielen Schülern wird Juan del Castillo und im besonderen Pablo Legote hervorgehoben, der sich in einer im übrigen sehr individuellen Helldunkelmalerei oft Ribera näherte. Francisco Herrera d. Ä. (1576—1656) galt früher als der Befreier der Sevillaner Kunst, verdankt aber nach Ansicht des Verfassers vieles Ruelas, ist in stärkerem Maße Naturalist als dieser, und pflegte als einer der ersten die „Bodegones". Sein gleichnamiger Sohn lebte lange in Rom und

Digitized by Google

war später in Madrid tätig. Dort arbeitete auch in seinen letzten Jahren F. Zurbarán, der gleichwohl der andalusischen Schule, und zwar als eines ihrer stärksten Talente, zuzurechnen ist. Über Murillo erfahren wir eigentlich nichts Neues, und die etwas gar nüchterne Bewertung seines künstlerischen Schaffens enttäuscht einigermaßen in einem Buche, das sonst bemüht ist, selbst Malern von geringerer Qualität gerecht zu werden. Die technische Entwicklung und die überragende Stellung Murillos als des Vollenders kompositioneller und koloristischer Tendenzen kommt jedenfalls in Mayers Darstellung nicht genügend zum Ausdruck. Dagegen wird Valdés Leal sehr eingehend seiner Bedeutung entsprechend gewürdigt, vielleicht sogar etwas überschätzt.

In Córdoba bestand im 17. Jahrhundert eine kleine Lokalschule, an deren Spitze Antonio del Castillo (1616—1668), der Neffe des Juan del Castillo, Lehrer des Valdés Leal und begeisterter Verehrer Murillos, trat. In Granada begründete der Karthäusermönch Juan Sanchez Cotán, in enger Beziehung zu Ruelas, eine besondere Schule, die in Alonso Cano ihren tüchtigsten Vertreter fand und außerdem Talente wie Pedro de Moya (Schüler von van Dyck), Juan de Sevilla (unter Rubens' Einfluß) und Bocanegra hervorbrachte.

Die neue Landeshauptstadt Madrid kommt erst seit dem Ende des 16. Jahrhunderts als Kunstzentrum in Frage. Hier entfalteten, während in Toledo J. B. del Mayno und Luis Tristan das Erbe Grecos wahrten, zuerst Vicente Carducho und Eugenio Caxes eine größere Tätigkeit, und manche tüchtige Maler siedelten aus Andalusien dorthin über. In Philipp IV. fand Madrid schließlich den begeisterten und umsichtigen Mäcen, dessen es bedurfte, um sich zur ersten Kunststadt Spaniens durchzuringen, und den Ausschlag gab dabei die Tätigkeit des Velázquez.

Der Verfasser bespricht eingehend das Wirken dieses größten aller Spanier, dessen Höhepunkt er nicht in den „Meninas", sondern in den „Hilanderas" finden möchte, betont den Einfluß Tintorettos und unterstreicht die Bedeutung des Velázquez als Valeurmaler und Vorläufer der französischen Impressionisten. Im Anschluß daran behandelt er die Persönlichkeit des Mazo, dem er außer dem Familienbild im Wiener Hofmuseum und der Ansicht von Zaragoza vor allem noch das Berliner Frauenporträt, den Admiral Pulido Pareja in der National Gallery und die Reitschule mit Prinz Balthasar Carlos in Grosvenorhouse zuschreibt, während er bei dem Exemplar der Wallace-Collection die Mitwirkung des Velázquez annimmt.

Die Künstler von geringerer Bedeutung, die gleichzeitig in Madrid wirkten, Antonio Pereda, die Brüder Rizi und einige Stillebenmaler, werden kurz erwähnt und dann Carreño, Cerezo und Claudio Coello ausführlicher gewürdigt.

Im letzten Abschnitt, der das 18. Jahrhundert umfaßt, weist der Verfasser zunächst auf die fremden Künstler hin, die wieder die Oberhand gewinnen, vor allem Luca Giordano, G. B. Tiepolo und Raph. Mengs. Neben ihnen nennt er Palomino, den Verfasser der ersten spanischen Künstlergeschichte, Luis Menéndez, F. Bayeu u. a., und schließt dann mit einer kleinen Abhandlung über Goya, dessen Eigenart er nicht unzutreffend zu der Beethovens, des anderen großen Tauben jener Zeit, in Parallele setzt.

Der Verfasser hat sich, das muß nach den phantastischen Experimenten eines Meier-Gräfe besonders gesagt werden, in seinem Handbuch streng an die historische Entwicklung gehalten und darum, was die Disposition des Stoffes anlangt, wohl überall das Richtige getroffen. Allerdings bietet er eher eine Geschichte der spanischen Maler selbst als eine solche der formalen, kompositionellen und koloristischen Probleme, mit denen sie sich beschäftigt haben. In dieser Hinsicht werden seine Forschungen noch manche Ergänzung zu erfahren haben, und ebenso werden die nicht immer ganz plausiblen Zuschreibungen sich im Laufe der Jahre noch einige Revisionen gefallen lassen müssen.

Wo der Autor mehr oder weniger ausgiebig aus fremden Quellen geschöpft hat, würde man diese, um leichter nachprüfen und vergleichen zu können, lieber zitiert finden, denn es sind ihm allerlei Verwechslungen und andere Versehen passiert, die man nicht gern mitmachen möchte. Überhaupt macht die Arbeit an vielen Stellen den Eindruck, als ob sie gar zu schnell hätte fertig werden sollen; auch die Korrektur ist nur ganz flüchtig gelesen worden, sonst hätten sich stilistische Entgleisungen, Wiederholungen, Schreib- und Druckfehler, die die Lesbarkeit des Textes sehr beeinträchtigen, sicherlich vermeiden lassen. Hoffentlich hat der Verfasser recht bald Gelegenheit, in einer zweiten Auflage all diese kleinen Übel, die seinem sonst so fleißigen und nützlichen Buche Unrecht tun, gründlich auszumerzen.

Er darf jedenfalls für sich das Verdienst in Anspruch nehmen, die erste größere Zusammenfassung über die spanische Malerei gewagt und mit Erfolg durchgeführt zu haben, und zu diesem Gelingen kann ihn die Fachwelt nur beglückwünschen.

Kühnel.

Digitized by Google

HENRIETTE MENDELSOHN, Das Werk der Dossi. XI u. 225 S. München 1914. Verlage Müller und Rentsch.

Als ich vor drei Jahren an dieser Stelle (April 1911) eine damals erschienene Monographie über den Hauptmeister der Schule von Ferrara im Cinquecento besprach und bedauerte, daß sie dem Stoff nicht gerecht würde, konnte ich nicht erwarten, so bald ein zweites, größeres Buch über denselben Gegenstand anzeigen zu können. Denn Monographien über ein Thema, das nicht gerade im Mittelpunkt des Interesses steht, haben, einerlei ob sie gut oder schlecht ausfallen, meist die Macht, den Weg für längere Zeit zu versperren.

Daß hier einmal diese prohibitive Wirkung nicht eintrat, ist um so erfreulicher, als man es dieses Mal mit einer Arbeit zu tun hat, die allen wissenschaftlichen Ansprüchen völlig genügt: eine Leistung, die um so höher bewertet werden muß, als es nicht gewöhnliche Schwierigkeiten zu überwinden galt. Das zerstreute Material — in Italien an einer Reihe von Plätzen, sehr vieles in England, anderes hier und da —, die geringe Zahl chronologisch gesicherter Arbeiten hebe ich hervor; nicht minder die Verwirrung, die in der Abgrenzung zweier sich verwandtschaftlich und künstlerisch gleich nahestehender Persönlichkeiten zutage getreten war.

Die Verfasserin hat gerade hier die Dinge vielleicht nicht ein für allemal völlig richtig gestellt, aber immerhin den Weg gewiesen. Die Werke, die sie für Battista del Dosso (um ihm den traditionellen Namen zurückzugeben) in Anspruch nimmt, haben wenigstens die überzeugende Kraft stilistischer Zusammengehörigkeit. Ihr gebührt auch das unbestreitbare Verdienst, eine durch Dokument gesicherte Arbeit Battistas in der Dresdener „Justitia", für die eine Zahlung an Battista von 1544 vorliegt — vor langer Zeit von Venturi publiziert —, nachgewiesen zu haben. An Stelle der völligen Willkür, die bisher in der Verteilung der Arbeiten unter die Brüder herrschte, tritt nun wissenschaftliche Gesetzmäßigkeit.

Durchaus überzeugend ist auch der Entwicklungsgang des älteren Bruders durch die Verfasserin dargelegt. Den Anfang machen gewisse bescheidene Bildchen, in denen die Weise der älteren ferraresischen Schule noch stark nachklingt; der Zusammenhang mit den Typen und der bunten Farbigkeit des Mazzolino ist so offenkundig, daß man enge Beziehungen anzunehmen genötigt ist; ich bin trotz des Bedenkens, daß Mazzolino — dessen Geburtsjahr uns so wenig bekannt ist, wie das des Dosso — vielleicht gar nicht oder nur unwesentlich älter war, geneigt, ihm den Platz des ersten Anregers, wenn nicht gar Lehrers einzuräumen. Dieser ersten Gruppe, die mit der pathetischen Pietà bei Sir Claude Phillips beginnt, gehört der Wiener Hieronymus, das einzige signierte Bild von Dosso, an. In das zweite Jahrzehnt fallen schon Werke, wie die (kleinen) vier Kirchenväter in Dresden und der h. Sebastian der Brera, und nun vollzieht sich damals durch die Bekanntschaft mit der Kunst Giorgiones und mit Tizian jene Mischung ferraresischer und venezianischer Elemente, aus denen am Ende der eigentliche Stil Dossos hervorgeht. In diese Epoche gehört sein bekanntestes Werk, die sog. Circe der Galerie Borghese.

Das dritte Jahrzehnt sieht eine Reihe der herrlichen Altarbilder entstehen: das Bild im Dom von Modena (1522), das vielleicht etwas frühere in Codigoro, das großartige Altarbild aus dem Dom von Ferrara, jetzt beim Fürsten Chigi (1527) und die Madonna mit den Heiligen Georg und Michael in der Galerie in Modena. Dieser Epoche, die den Höhepunkt seiner Laufbahn bedeutet, gehören nach der Verfasserin auch die fünf Dreifigurenbilder der Modeneser Galerie an, offenbar Teile eines Frieses im Schloß von Ferrara, sowie ein paar seiner bedeutendsten Bildnisse. Als Spätwerke erscheinen: das große Dresdener Bild der Kirchenväter (1532), der sechsteilige Altar im Ateneo zu Ferrara, die zerstückelte „Disputation im Tempel" in Faenza, von der Verfasserin ein paar Fragmente in der dortigen Galerie wieder aufgefunden hat (an Stelle des Originals wenigstens eine Kopie vorhanden), von 1536, der Dresdener h. Michael, sowie eine Reihe kleinerer Werke, darunter die wunderbare Anbetung der Könige der Mondgalerie in London.

Die Entwicklung Battistas vollzieht sich, soweit man sie zu rekonstruieren vermag, parallel der des Bruders, nur daß hier seine besten Arbeiten am Anfang liegen: das Bild aus Ariost bei Lord Brownlow vor allem. Als besonders wichtiges Hauptwerk erscheint das große Altarbild der Galerie in Rovigo.

Alles, was die Verfasserin vorbringt, um die künstlerische Laufbahn der Brüder zu charakterisieren, hat den Vorzug einer faßlichen Entwicklung und einer gewissen inneren Wahrscheinlichkeit für sich. Damit müssen wir es vor der Hand genug sein lassen; vielleicht wird es nie gelingen, viel weiter zu kommen.

Sehr dankenswert sind die genauen Angaben über den farbigen Aufbau, die der Besprechung jeden Werkes vorausgeschickt sind. Sie sind so

Digitized by Google

gut und eingehend, daß, wer die Farbenskala der Dosso kennt — und sie ist ja leicht kenntlich in ihrer Eigenart — sich mit ihrer Hilfe einigermaßen eine Vorstellung auch von Bildern machen kann, die er nicht gesehen hat. Angaben über die jedesmalige Erhaltung fehlen nicht, sie scheinen sehr sorgfältig; aber jeder, der sich mit diesen Dingen beschäftigt hat, weiß, wie schwer man es gegenüber geschickten Restaurationen hat, das Richtige zu treffen. Immerhin fühlt man auch hier, daß die Arbeit stets an Ort und Stelle und gründlich getan wurde.

Nur in einem Punkte will mir scheinen, hätte das Problem Dosso noch tiefer gefaßt werden können. Ich meine in dem Verhältnis zu Correggio. Hier sind die Dinge noch nicht zu der Klarheit gelangt, die namentlich immer wünschenswert ist, wo es sich um zwei Künstler von diesem Rang handelt. Die Verfasserin berührt die Frage zu wiederholten Malen; sie stellt sich (gewiß mit Recht) auf die Seite neuerer Forscher, die den jungen Correggio in Mantua durch Dosso starke und segensreiche Einflüsse erfahren lassen. Haben sich aber die Beziehungen beider nur auf diese eine Begegnung beschränkt? Und war das Verhältnis stets so, daß Correggio der empfangende blieb? Die Verfasserin selbst wirft die Frage einmal auf (S. 67). Ich möchte meinen, daß sich in Dossos späterer Zeit Spuren correggesker Eindrücke — vielleicht mehr fühlen, als nachweisen lassen. Figuren mit ekstatischem Blick zum Himmel, wie man sie anfangs der zwanziger Jahre auf seinen Altarbildern findet (Modena, Dom, Codigoro) — sollten sie ganz unabhängig von den Aposteln der ersten Kuppel in Parma, die in die gleiche Zeit fällt, entstanden sein? Auch bei den Engelaköpfen in den Wolken, die Dosso nun so häufig anwendet, glaubt man sich mehr als einmal an den Freskenschmuck der Tribuna von San Giovanni Evangelista erinnert. Ich habe die Empfindung, als ob an diesem Punkt durch sehr sorgfältige Untersuchung wohl noch etwas weiter zu kommen wäre.

Wenn ich zum Schluß noch etwas rühmend hervorheben will, so ist es das warme persönliche Gefühl, das die Verfasserin nicht dem Thema entgegengebracht hat (denn sonst hätte sie die mühevolle Arbeit gewiß nicht unternommen), sondern über den Jahren des Sammelns, Sichtens und Schreibens nicht verloren hat. Überall klingt aus den ausführlichen Bemerkungen, die sie jedem Bild widmet, der Nachhall des persönlichen Erlebnisses wieder und macht die Lektüre erfreulich. Freilich: ob die Verfasserin die Leser finden wird, die sie sich wünscht?

Es würde dem Nichtspezialisten schwer sein, den Ausführungen zu folgen, wenn nicht die Verfasserin und der Verlag für eine sehr reiche Illustrierung (65 Abbildungen) gesorgt hätten. Es finden sich nicht wenige nach solchen Bildern darunter, deren Originale den meisten Fachgenossen unbekannt sein werden. Also auch nach dieser Seite hin eine Bereicherung! Gronau.

C. BENZIGER, Die Fridolinslegende nach einem Ulmer Druck des Johann Zainer. Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 166. Straßburg 1913. Verlag von J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel).

Die Kritik dieses auf ungenügenden Vorstudien und unzulänglicher Methode basierenden Buches muß beim Titel einsetzen. Der Verfasser verspricht einen „Ulmer Druck des Johann Zainer". Ist nun aber wirklich die von ihm publizierte Ausgabe der Fridolinslegende ein Druck des Johann Zainer? Da dem Buch Ortsangabe wie Nennung des Druckers fehlen, so muß dies erst untersucht werden. Der Verfasser hat diese Untersuchung nicht gründlich genug geführt. In der Tat weist uns die Type — unter Benutzung des fundamentalen Typenrepertoriums von Haebler — zunächst zu Zainer nach Ulm. Der Verfasser sucht sogleich die Entstehung in Ulm durch allerhand wenig glückliche Kombinationen zu stützen, statt dem bedeutsamen Winke Haeblers in der Anmerkung zu der Ulmer Type: „Diese Type kommt auch in Basel vor" mit Aufmerksamkeit zu folgen. Eine Nachprüfung des in Betracht kommenden Materials ergab folgende Resultate: Die Type der Fridolinslegende kommt in Ulm nur als Auszeichnungstype vor und zwar nach den neuesten englischen Forschungen zwischen 1478 und 1480. In Basel kommt sie ebenfalls als Auszeichnungstype vor und zwar mit Richelschen Typen zusammen (nach freundlicher Mitteilung Direktor Haeblers). Nun gibt es aber ein Missale Basileense (Copinger 4092. Schreiber 4672), welches uns einen energischen Schritt weiterbringt; denn hier sind ca. 500 große Folioseiten in Doppelkolonnen mit der Fridolintype bedruckt. Während wir in den Ulmer Titeln nur eine geringe Anzahl der Buchstaben des Majuskelalphabets finden, tut sich hier in Schwarz- und Rotdruck das gesamte Material vor uns auf. Zwei kleine Abweichungen kann ich übrigens auch notieren. Der Verfasser bemerkte, daß im Gegensatz zu Haeblers Angabe über die Zainersche Type das J in der Fridolinslegende

Digitized by Google

zweigefiedert ist. Tatsächlich teilt das Baseler Missale diese Eigenschaft mit der Fridolinslegende, wogegen in Ulm ein ungefiedertes oder viergefiedertes J Verwendung findet. Außerdem kommt in Ulm wiederholt hintereinander ein unten offenes U vor, wogegen es im Missale und der Legende immer geschlossen ist. — Sind wir so mit der Fridolinslegende energisch nach Basel gewiesen worden, so wäre es noch interessant, den Drucker festzustellen. Unser Missale lenkt uns auch hier auf eine Spur: es enthält als Auszeichnungstype ein Alphabet, welches in gleicher Eigenschaft in dem Decretalienbuch H 4658 vorkommt, in welchem wir durch das wichtige Kolophon Drucker und Datum erfahren: Wensler 1479.

Somit scheint erwiesen, daß Wensler die Typen der Fridolinslegende besaß. Demgegenüber steht freilich noch die Tatsache, daß unsere Type mit solchen Richels zusammen vorkommt. Ich überlasse die letzte Entscheidung, ob Wensler oder Richel die Fridolinslegende gedruckt hat[1]), den berufenen Forschern der Inkunabelkunde und begnüge mich mit der hier wesentlichen Feststellung: die Fridolinslegende ist in Basel gedruckt worden.

Seltsam ist es, daß der Verfasser sich soweit irreführen ließ, da ihn die Illustrationen ohne weiteres auf den rechten Weg lenken mußten. Leider fiel es dem Verfasser nicht auf, daß die Fridolinslegenden-Bilder stilistisch nicht das geringste mit den Ulmer Holzschnitten zu tun haben. Er kennt offenbar weder die Ulmer Illustration selber, noch die in der jüngsten Zeit darüber erschienene Literatur. Die Urteile über die Holzschnitte in Ulm, Augsburg und Basel sind oft von erstaunlicher Unbefangenheit. Wenn als „das Wesentliche" dieser Holzschnittmeister „ihr ehrliches Streben nach einem höheren Ziel" angegeben wird, so muß man allerdings die Hoffnung aufgeben, vom Verfasser stilkritische Forschungen zu erfahren. Die verwirrenden Ausführungen über die Ulmer Schnitte und ihr Verhältnis zu den Fridolinillustrationen gipfeln in dem Satze: „Vermittelnd zwischen diesen Ulmer Stilrichtungen, wie auch vielleicht (sic!) zwischen Basel und Ulm steht die Illustration unserer Fridolinslegende."

Wenden wir uns zu den Tatsachen: Die Fridolinsbilder haben mit den berühmten Illustrationen der Zainerschen Bücher nichts zu tun, sondern sind unzweideutige Proben der Baseler Holzschnitttechnik. In Basel ist man zunächst darauf angewiesen, nach der Technik mehr als nach der künstlerischen Form zu urteilen. Ohne immer auf gleiche Zeichner schließen zu können, vermag man da und dort die gleiche Schnittart zu erkennen. In den frühen Drucken von Martin Flach, in einem Teil der Schnitte des Richelschen „Spiegels" und dann vor allem in der „Melusine" finden wir eine Technik ausgebildet, die in Basel immer wiederkehrt und in der auch unsere Fridolinslegende geschnitten ist. Legt man etwa die Melusinebilder und die — freilich oft sehr flüchtig geratenen — Fridolinsschnitte nebeneinander, so findet man die gleiche charakteristische Bodenbehandlung mit den langen parallelen Horizontalen, die oft zu Punktreihen reduziert werden; die gleiche unnaturalistische Markierung von Städten bzw. Häusern; die gleiche Primitivität der Mittel, welche räumliche Tiefen geben sollen; die gleiche Art eingebrochener Faltentäler in Gewändern; die systemlose (malerische) Strichelung der kleinen schattengebenden Schraffen.

Ohne auf den Hauptzeichner der Richelschen Offizin Anspruch machen zu können und technisch auf der Höhe der guten Melusineschnitte zu stehen, fügt sich die Illustration der Fridolinslegende zwanglos in die Baseler Holzschnitte ein.

Da nun die Fridolinsbilder als ein technisch in einer Serie vieler Schnitte verankertes, künstlerisch-persönlich aber wenig ausdrucksvolles Produkt dastehen, so ist die Datierung aufs Jahr schwierig. Daß sie mit den genannten frühen Beispielen des Baseler Holzschnittes zeitlich zusammenfallen, scheint durchaus wahrscheinlich. Der typographische Stand der Dinge, den wir oben kennen gelernt haben, möchte uns zu der Hypothese verleiten, daß die Type von Basel nach Ulm gewandert ist. Da wir ihr Vorkommen daselbst 1478 nachweisen können, so würde sich für den Druck der Fridolinslegende ein fester terminus ante quem ergeben, dem ernste kunstgeschichtliche Bedenken nicht entgegengesetzt werden können.

Nach alledem, was hier gesagt und nach sehr vielem, was ungesagt geblieben ist, kann ich mich leider der Ansicht des Verfassers nicht anschließen, wenn er meint, seine Arbeit reihe sich würdig den schon gemachten Inkunabelpublikationen an; um so weniger, als auch die Wiedergabe der Holzschnitte viel zu wünschen übrig läßt.

Erwin Rosenthal.

(1) 1475 erschien bekanntlich ein Buch, in dessen Kolophon sich Richel und Wensler gemeinsam als Drucker nennen. Das erklärt zur Genüge die engen Beziehungen.

Digitized by Google

ROBERT SCHMIDT, Brandenburgische Gläser. Herausgegeben im Auftrage des kgl. Kunstgewerbemuseums in Berlin. Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin 1914.

Schneller, als wir geglaubt hatten, hoffen zu dürfen, hat Robert Schmidt das in dem vortrefflichen Handbuch „das Glas" gegebene Versprechen einer umfassenden Geschichte der Brandenburgischen Gläser eingelöst. In einem stattlichen Bande mit 40 Lichtdrucktafeln und 55 Textabbildungen liegt jetzt die — man darf sagen — abschließende Darstellung des großen und wichtigen Gebietes vor.

Schon in seinem „Handbuch" hatte Schmidt eine Reihe deutscher Emailgläser des 17. Jahrhunderts für die Brandenburgischen Hütten in Anspruch genommen. Jetzt ist dieses Material nicht nur erheblich erweitert, sondern die Zuschreibung auch durch die ausführlichsten Nachweise aus den Akten noch sicherer begründet. Wie denn überhaupt, auch für die Geschichte des geschnittenen Glases, die gründliche Durchforschung des gesamten Urkundenmateriales — ein mühseliges, oft gewiß entsetzlich trockenes Geschäft — diesem Werke die festeste Basis für den Aufbau der Stilgeschichte der Brandenburgischen Gläser geliefert hat.

Die große, im Frühjahr 1913 vom Berliner Kunstgewerbemuseum veranstaltete Sonderausstellung brandenburgischer Gläser bot nicht nur dem breiten Publikum eine Überraschung: es stellte sich mit einem Schlage der hohe Qualitätsdurchschnitt des veredelten brandenburgischen Glases heraus, das bis dahin in der allgemeinen Wertschätzung hinter dem traditionellen Ruhm des böhmisch-schlesischen Glases merklich hatte zurückstehen müssen. (Ein Beispiel für viele: in der „Illustrierten Geschichte des Kunstgewerbes", Berlin, Martin Oldenburg, stehen neun Abbildungen böhmisch-schlesischen Glases nur einer Abbildung eines mäßigen geschnittenen Potsdamer Pokales gegenüber.)

Das bisher herrschende Mißverhältnis der Schätzung und Bekanntschaft der brandenburgischen Gläser ist nun allerdings kein ganz zufälliges. Es liegt zum Teil wenigstens in den verschiedenen, von Robert Schmidt sehr richtig erkannten Produktionsverhältnissen der beiden großen Glaserzeugungs- und Veredelungsgebiete begründet. Während in Böhmen-Schlesien im 17. und 18. Jahrhundert eine industriell-kaufmännisch groß angelegte Exportproduktion geherrscht hat, die in völlig modern anmutender Arbeitsteilung eine erstaunliche Menge qualitätvoller Gläser in Massen herstellte — ist die brandenburgische Glasproduktion während ihrer ganzen künstlerischen Blütezeit, in höherem Grade noch als wir es von den gleichzeitigen Porzellanfabriken her gewohnt sind — eine mit großem Export gar nicht rechnende, vom Hof getragene Luxusindustrie geblieben. Während der Ruhm Böhmen-Schlesiens auf der Menge der Verkaufsware beruht, die als solche ein erstaunlich hohes Niveau innehält, erheben sich bei den brandenburgischen Gläsern über der Menge belangloser Gebrauchsguts die reicher als in Böhmen-Schlesien individualisierten Einzelstücke.

Damit hängt es dann auch zusammen, daß die Geschichte des brandenburgischen Glases relativ reich an greifbaren Künstlerpersönlichkeiten ist, denen Schmidt mit gutem Grund bisweilen sehr umfangreiche Oeuvres hat zuweisen können. Von der seit langem internationalen Berühmtheit Kunckels abgesehen, ist es vor allem der von Schmidt zuerst hervorgehobene Martin Winter, dann Gottfried Spiller, Elias Rosbach — dessen Werk von drei im Jahre 1912 bekannten Stücken nun auf fünf signierte und vier stilkritisch bestimmte Arbeiten angewachsen ist — und endlich der bisher rätselhafte Monogrammist der Potsdamer Riesenpokale H. F. H., den Schmidt sehr glücklich mit dem Magdeburger Münzmeister H. F. Halter identifizieren konnte.

Das neue Werk Schmidts ist — trotz der relativ kurzen Zeit, in der es entstanden ist — vollständig ausgereift: man spürt es, wie dem Verfasser die jahrelangen Bemühungen um die Aufhellung der Geschichte des Glases, die hinter dem Erscheinen des „Handbuches" liegen, zugute gekommen sind. Und noch einen persönlichen Vorzug möchte ich hervorheben: mit der Ausnahme weniger Partien des unvermeidlichen dokumentargeschichtlichen Abschnittes ist das Buch so geschrieben, daß die Lektüre nicht — wie so oft bei solchen kunstgewerbegeschichtlichen Untersuchungen — eine Mühsal, sondern ein wirkliches Vergnügen ist.

Max Sauerlandt.

KARL SCHEFFLER, Henry van de Velde. Vier Essays: Dezember 1900, Oktober 1906, November 1911, April 1913. Insel-Verlag, Leipzig 1913.

Dieses kleine Essaybuch über Henry van de Velde gibt uns das Resultat, den Eindruck des Künstlers und seiner Kunst auf einen in feinstem Sinn impressionablen Schriftsteller wieder. Das Material, auf Grund dessen der Autor zu seiner

Digitized by Google

Ansicht gelangt ist, wird gar nicht ausgebreitet, zwei oder dreimal erscheint, in ganz beiläufiger Weise, kaum wie zur Illustrierung, ein Bau, ein Kunstgewerbestück flüchtig erwähnt. Will man eine, wenn auch fragmentarische Anschauung von den Werken Van de Veldes selbst gewinnen, so muß man ergänzend ein anderes soeben erschienenes Buch Schefflers über „Die Architektur der Großstadt" (Berlin 1913, Verlag Bruno Cassirer) heranziehen, das gute Photographien des Hauses Osthaus in Hagen, des Abbedenkmals in Jena, einer Speisezimmereinrichtung und von zwei Stücken Tafelsilber bringt. — Scheffler ist der Ansicht, daß über einen Künstler wie Henry van de Velde, der noch mitten in seiner Entwicklung steht und von dem noch alles, das Höchste und das Letzte, zu erwarten ist, sich keine in objektivem Sinn abschließende Betrachtung ermöglicht. Er sieht Van de Velde als schöpferische Übergangskraft an, die sich noch nicht wissenschaftlich beschreiben und analysieren läßt, sondern die sich selbst in ihrer lebendigen Wirkung auf den zeitgenössischen Betrachter enthüllt. Deshalb erscheint Karl Scheffler der andeutende Essay in seiner prinzipiellen Allgemeinheit das hier Gegebene, der Essay, der zwar keine individuelle Beschreibung bietet, zwischen dessen Zeilen man aber Vieles noch lesen kann. Die ihn konstituierenden, stark persönlich empfundenen Impressionen steigen somit von der Kompaktheit des konkret individualisierten Objekts zu einer Quintessenz von allgemeinerem, reflektierendem Charakter auf.

Die Methode erinnert an eine Anekdote. In der Schule wird das Aufsatzthema gestellt: „Welche Eindrücke hat man beim Besteigen eines Berges?" Einer der Schüler schreibt zehn, ein anderer fünf Seiten über die Mannigfaltigkeit seiner dabei erlebten Empfindungen. Ein Dritter aber faßt den ganzen Gefühlsinhalt in einem einzigen Satz zusammen: Ich wollte, ich wäre oben. — So verzichtet auch Scheffler auf jegliche reproduzierende Beschreibung und gibt nur psychologische Essenz. Allein in der Kunstgeschichte erscheint das historische Problem doch komplizierter: Man möchte vor allem wissen, womöglich nachkontrollieren, auf welche Weise die individuelle ästhetische Impression entstanden ist, um durch sie zu dem Kern, dem Ausgangspunkt des Erlebnisses, zu dem künstlerischen Objekt selbst vorzudringen: Verlangt doch jeder Leser von Kunstbetrachtungen den unmittelbaren Eindruck, nicht den Eindruck von Eindrücken eines andern. Und da genügt die, wenn auch noch so feine, doch stets wenig konkrete essayistische Methode durchaus nicht, die sich mit literarischem Eigenwillen zwischen Leser und Kunstwerk stellt. Leider genügt sie aber auch nicht in dem speziellen Fall Van de Velde. Denn gerade wenn Scheffler die Ansicht vertritt, man könne sich zu den Kunstvorgängen unserer Zeit nicht objektiv wissenschaftlich, sondern nur politisch, subjektiv mithandelnd und persönlich Stellung nehmend, verhalten, so erscheint ein bloßer Essay über Van de Velde weder für die moderne Kunstbewegung noch für die Erkenntnis der Individualität dieses Künstlers besonders dienlich: Just um Van de Velde nämlich hat sich eine solche Fülle schwerwiegender Mißverständnisse und böswilliger Vorurteile im Publikum wie auch in Architektenkreisen gehäuft, daß es hier vor allem not täte, das objektive Material, die geschaffenen Werke, vorerst ohne jegliche Wertung auszubreiten, um alsdann daraus die kritische Quersumme zu ziehen. Und leider kann man auch Karl Scheffler nicht von solchen grundsätzlichen Mißverständnissen freisprechen: denn wo er das Resultat der eigentlichen Architekturtätigkeit Van de Veldes anzweifelt, urteilt Scheffler aus der klassizistischen Selbstbeschränkung seiner eigenen Kunstanschauung heraus, die gerade von Messel bis Tessenow reicht, der so modernen, antihistorischen Eigenart Henry van de Veldes aber keineswegs gerecht wird. Es hat stets etwas Mißliches, Rafael vom Standpunkt Rembrandts abzuurteilen oder umgekehrt, wo doch jedes Kunstwerk und jeder Künstler mit Fug und Recht seine spezifische Einstellung, d. h. die Objektivität des Betrachters, verlangen darf! —

Wenn in dem bald zu erhoffenden historischen Monumentalwerk über Van de Velde nun doch wissenschaftlich auch zu einem zeitgenössischen Kunstereignis Stellung genommen wird, so darf gerade Karl Scheffler dies methodologische Prinzip der Objektivierung als solches nicht verurteilen, falls er selbst wünscht, daß man seine subjektiv essayistische Betrachtungsweise historischer Kunst, wie er sie in seinem rein impressionistischen letzten Werk: „Italien. Tagebuch einer Reise" (Leipzig, Insel-Verlag) mit so merkwürdigem Erfolg durchgeführt hat, gelten lassen soll. Denn hier kann eben nur das Resultat entscheiden.

Fritz Hoeber.

Digitized by Google

Hans Holbeins Initial-Buchstaben mit dem Todtentanz. Manul-Neudruck der Ausgabe vom Jahre 1849 mit einem Vorwort von O. A. Ellissen. Leipzig 1911. Dieterichsche Verlagsbuchhandlg., Theodor Weicher.

Bilder des Todes von Hans Holbein. Leipzig 1913. Insel-Verlag.

Der Neudruck der kleinen Schrift von Ellissen hat die Bedeutung, dessen vor nunmehr 60 Jahren erschienene Abhandlung über die Allegorie des Todes und die Totentänze zugänglich zu machen, in der immerhin eine Menge wertvolles Material vernünftig verarbeitet ist. Gleichwohl muß man bedauern, daß diese für die Wissenschaft allein maßgebende Abhandlung als vollkommen unveränderter Abdruck erschienen ist, der manche schiefe Schlußfolgerung weiterschleppt und die Ergebnisse der neueren Forschung nicht verwertet. Es war wohl auch mehr ein Akt der Pietät, der einen Nachkommen des gelehrten Verfassers zu dieser Neuausgabe veranlaßte. Ihm kam es darauf an, den Neudruck der ursprünglichen Schrift mit den Lutzelburgerischen Holzschnitten von Heinrich Lödel und den dazugedichteten Denkversen von Ellissen wieder aufleben zu lassen.

Die Ausgabe des Inselverlags repräsentiert eine mustergültige Wiedergabe der Holbeinschen Totentanzbilder in einer besonders vornehmen und edlen Ausstattung. Für die Reproduktion wurden die im Berliner Kupferstichkabinett befindlichen Probedrucke der ersten Ausgabe, sowie das in der zweiten Ausgabe hinzugekommene Blatt nach dem in der Pariser Bibliothèque Nationale befindlichen verwandt. Die Ausgabe wurde in nur 800 numerierten Exemplaren veranstaltet, die eine willkommene Gabe für jeden Bibliophilen sein werden.

W. F. Storck.

RICHARD FÖRSTER, Franz Gareis. In Kommission bei Hermann Tzschaschel, Görlitz 1913.

Auch diese nicht sehr umfangreiche Künstlermonographie ist einer jener wenigen Versuche, der viel zu sehr vergessenen Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts in Deutschland gerecht zu werden. Denn auch in Gareis verkörpert sich eines jener Künstlerschicksale, die auf der Wende zweier Zeiten — um nicht zu sagen — zweier Weltanschauungen stehen. Sein Leben war kurz und voll von jenen Hemmnissen äußerer Art, die in jener Epoche verblassenden fürstlichen Glanzes bei dem Werdegang eines armen Handwerkersohnes aus der Oberlausitz fast selbstverständlich erscheinen. Und doch hätte gerade Gareis, der 1775 geboren war, vielleicht mehr als andere verdient, der Vergessenheit entrissen zu werden. Dieser Aufgabe will Försters, des Breslauer Universitätsprofessors Arbeit gerecht werden, die nicht nur eine gründliche Kenntnis der Quellen ausweist, sondern auch mit jener Liebe zum Thema geschrieben wurde, die ein schönes Zeichen echter Menschlichkeit ist. — Im Jahre 1791 kommt Gareis nach einer Jugend voller Prüfungen endlich an die Dresdner Akademie und hier war es der Maler und Akademiedirektor Casanova, der sich mit fast väterlicher Zärtlichkeit des jungen begabten Künstlers annahm. Bald wird er Stipendiat des sächsischen Kurfürsten; seine ersten Arbeiten auf der Ausstellung finden Beifall, aber schon im Jahre 1795 stirbt Casanova und der zwanzigjährige Maler ist mehr denn je auf sich und sein Talent angewiesen. Er malt Porträts und widmet seine Kunst vornehmlich biblischen und mythologischen Stoffen. — Eine ihm noch zu Lebzeiten Casanovas gewordene Empfehlung an den Fürsten von Poutjatine, vermittelt ihm die Bekanntschaft der Stieftochter des Fürsten, einer Gräfin von Sievers, die Casanova im Malen unterrichtete und dieser Moment ist für die fernere Entwicklung des Künstlers von nachhaltigstem Einfluß geworden. Elisabeth von Sievers, geschiedene Gräfin von Schönburg-Wechselburg, scheint in zärtlicher Neigung sich dem jungen Künstler zugewendet zu haben, dessen in Dresden bewahrtes Skizzenbuch dem Dokument einer Lebensbeichte gleichzuachten ist. Gareis begleitet die Geliebte auf ihren Reisen bis nach Rußland und er mag sich im Gefühl dieses jungen Glückes seines Künstlertums vollbewußt gewesen sein, das in diesen Jahren zu stolzer Höhe emporsteigt, bis der frühe Tod der Freundin 1799 ihn zum zweiten Male seiner besten Stütze beraubt. Wer sich im einzelnen über die Arbeiten des Meisters aus dieser Epoche unterrichten will — sie sind großenteils leider nur literarisch überliefert — der lese die betreffenden Seiten in Försters Buch. Als Porträtist wird Gareis beinahe Graff gleichgeachtet und viele der Besten aus dem geistigen Deutschland der Zeit haben ihm gesessen.

Vielleicht mag der Tod der Freundin daran Schuld gewesen sein, daß Gareis 1799 Dresden verläßt, um sich in Wien unter Füger weiterzubilden. Der Wiener Aufenthalt ist in Dunkel gehüllt; sein Nekrolog erzählt, daß er unter den dort lebenden Malern am meisten Lampi bewundert habe und eine in Berlin aufbewahrte Zeich-

Digitized by Google

nung seiner Hand verrät, daß er u. a. in Wien Jagemann kennen gelernt hat. —

Im Jahre 1800 kommt Gareis dann nach Berlin, wohin ihn der Musikdirektor Reichhardt mitnahm — — — „wo er viel Beschäftigung für seinen Pinsel fand, auch das Glück hatte, den Kronprinzen in Lebensgröße zu malen". Indes schon nach einem Jahre kehrt Gareis nach Dresden zurück und hier erlebte er 1801 die Bekanntschaft mit Philipp Otto Runge, der ihn längst kennen zu lernen wünschte. Rokoko und Romantik sitzen plaudernd miteinander am Kaffeetisch und doch empfindet man vielleicht nirgends so deutlich wie in dieser Freundschaft die Gegensätze zweier Zeitalter. Dem leidenschaftlichen Romantiker will der veraltete Akademizismus nicht mehr in den Sinn. Im Preisausschreiben für 1801 sind die beiden Konkurrenten, ohne daß einer von ihnen den Sieg davon getragen hätte. — —

Ende desselben Jahres noch ist Gareis in Paris, nachdem er sich vorher mit der ältesten Tochter Reichardts (nach einer der vielen Neufeststellungen Försters) verlobt hatte. Über seine Tätigkeit in Paris, die ganz der Kunst gewidmet gewesen zu sein scheint, fließen die Nachrichten wiederum nur notdürftig. Die Hauptmittel zum Unterhalt dürfte er durch Kopieren gewonnen haben. Zur Dresdner Ausstellung 1803 sandte er ein großes historisches Gemälde „Orpheus in der Unterwelt". Trotzdem sind gerade aus der Pariser Zeit zahlreiche Werke von Gareis nicht nur literarisch nachweisbar, worüber man näheres bei Förster nachlesen mag, der auch für diesen kurzen Lebensabschnitt vielsagende und neue Dokumente geben konnte.

Jedenfalls aber ist der „Orpheus" sein letztes großes künstlerisches Werk geblieben. Kaum mag er es abgesendet haben, als er die verhängnisvolle Reise nach Rom antrat, wo ihn am 31. Mai 1803 infolge eines bösartigen Fiebers der Tod ereilte.

Diese kurzen Daten aus dem Lebensschicksal eines der Vergessenen geben nur von ungefähr einen Hinweis auf die treffliche Arbeit des Biographen. Alles was an zeitgenössischen Quellen fließt, hat Förster verarbeitet oder in seiner Darstellung zitiert und das am Schluß mitgeteilte Verzeichnis der Werke des Künstlers gewährt den eigentlich kritischen Überblick über das Oeuvre selbst. So möchte man der Arbeit weiteste Beachtung, ihrem Autor aber die Genugtuung einer wirklichen Auferstehung seines Künstlers von Herzen wünschen. Georg Biermann.

Digitized by Google

RUNDSCHAU

DER CICERONE.

VI., Heft 9:

RUDOLF BANGEL, Umgestaltungen und Neuerwerbungen in der kgl. Gemäldegalerie im Haag. (5 Abb.)

OTTO GRAUTOFF, Die Sammlung Artur Sambon. (7 Abb.)

CURT BAUER, Die Klosterkirche SS. Quattro Coronati in Rom. Ihre Wiederherstellung und Eröffnung.

WALTER BOMBE, Die Neuordnung des etruskischen Museums in Perugia.

Heft 10:

ERNST SCHWEDELER-MEYER, Die Liechtenstein-Erinnerungsausstellung in Troppau. (10 Abb.)

O. RIESEBIETER, Wechselbeziehungen der braunschweigischen Fayencefabriken. (8 Abb. und 1 Markentafel.)

REPERTORIUM FÜR KUNSTWISSENSCHAFT.

XXXVII., Neue Folge, Heft 1:

ERICH ABRAHAM, Über die Quellen des Stils in der Nürnberger Malerei um 1400.

OTTO GRAUTOFF, Der Meister Gilabertus. (2 Abb.)

JOSEPH KREITMAIER S. J., Das Exerzitienbüchlein und die spanische Mystik.

J. A. F. ORBAAN, Virtuosi al Pantheon. Archivalische Beiträge zur römischen Kunstgeschichte.

ROLFS, Arma ecclesiae.

KOETSCHAU, Alfred Lichtwark.

ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

Neue Folge, XXV., Heft 8:

WILHELM VÖGE, Die Bahnbrecher des Naturstudiums um 1200. (40 Abb.)

F. WINKLER, Ein Bild aus dem Kreise des Konrad Witz. (1 Abb.)

H. VON WEDDERKOP, Ernst te Peerdt. (7 Abb.)

DEUTSCHE KUNST U. DEKORATION.

XVII., Heft 8:

KUNO MITTENZWEY, Frühjahrsausstellung der Münchner Sezession. (2 Tafeln, 12 Abb.)

R. BR., Vom plastischen Schmücken.

Das Darmstädter Kunstjahr 1914.

A. R—r., Plastiken von Nora Zumbusch. (4 Abb.)

RICHARD BRAUNGART, Selbstporträts.

W. MICHEL, Maler Peter Koch-Gimmeldingen. (2 Tafeln, 9 Abb.)

ROBERT BREUER, Haus Dr. Wiegand-Dahlem von Peter Behrens. (13 Abb.)

W. MICHEL, Professor Heinrich Henes-Stuttgart (Gartenarchitektur der Villa v. Sieglin). (1 Taf., 8 Abb.)

KUNST UND KÜNSTLER.

XII., Heft 8:

WILLI GEIGER, Stierkampf, ein Essay. (6 Originalradierungen.)

KARL SCHEFFLER, Edward Munch. (12 Abb.)

AUGUST GRISEBACH, Schinkels neue Werke in Berlin. (7 Abb.)

PAUL KRISTELLER, Gemälde-Erhaltung und Restauration.

H. VON WEDDERKOP, Die Neuerwerbungen der städtischen Galerie in Düsseldorf. (7 Abb.)

HERM. UHDE-BERNAYS, Die Neuordnung der Münchener neuen Pinakothek. (9 Abb.)

KUNST UND HANDWERK.

XVII., Heft 7:

ALEXANDER HEILMEYER, Jacob Bradl. (42 Abbildungen.)

FRIEDRICH NAUMANN, Werkbund und Handel.

ZEITSCHRIFT FÜR CHRISTL. KUNST.

XXVII., Heft 1/2:

FRITZ WITTE, Talmi gegen Gold. Über schlechte und echte Metallkunst im Dienste der Kirche. (3 Tafeln, 32 Abb.)

MÜNCHNER JAHRBUCH DER BILDENDEN KUNST.

Herausgegeben unter Mitwirkung der Vorstände der staatlichen Kunstsammlungen.

1913, 2. Halbband:

PH. M. HALM, Hans Stegmann †.

PAUL WOLTERS, Ein Salbgefäß aus Tarent. (1 Tafel, 12 Abb.)

FRITZ KNAPP, Würzburg und seine Sammlungen. (15 Tafeln, 31 Abb.)

FRIEDRICH H. HOFMANN, Über die Ausstellung „Malerei und Plastik des 18. Jahrhunderts in Bayern und Grenzlanden". (7 Tafeln, 1 Abb.)

Berichte der staatlichen Sammlungen:

PAUL WOLTERS und FR. W. VON BISSING, Königl. Glyptothek und Skulpturensammlung des Staates 1912. (11 Abb.)

GEORG HABICH, Königl. Münzkabinett. Erwerbungsbericht von 1913. (3 Tafeln.)

DAS WERK.

Schweizerische Zeitschrift für Baukunst, Gewerbe, Malerei und Plastik. Offizielles Organ des Bundes Schweizer Architekten und des Schweizerischen Werkbundes. / Heft 4:

ALBERT BAUER, Die neue Universität in Zürich (Architekten Curjel und Moser). (23 Abb.)

HANS BLOESCH, Bildhauer Paul Osswald. (18 Abbildungen.

Digitized by Google

ZEITSCHRIFT FÜR ALTE UND NEUE GLASMALEREI.

Heft 5:

Das architektonische Problem der Glasmalerei. (Fortsetzung aus Nr. 4 [5 Abb.]).

J. L. F., Zu den Beziehungen des Hans Baldung Grien zu der Glasmalerei. (2 Abb.)

Die Bemalung des Hohlglases und ihr Verhältnis zur Glasmalerei. (7 Abb.)

DIE GALERIEN EUROPAS.

IX., Heft 5:

Tizian Vecellio, Himmelfahrt Mariä (Teilstück) . . . . . } Venedig, Akademie
Tizian Vecellio, Himmelfahrt Mariä. } Venedig, Akademie
Paolo Callari, gen. Paolo Veronese, Venezia, Herkules und Ceres . . . . . } Text von Corrado Ricci
Rosalba Carriera, Damenbildnis . . } Text von Corrado Ricci
Francesco Vecellio, Die Verkündigung . . . . . } Text von Corrado Ricci

---

BEITRÄGE ZUR FORSCHUNG.

Studien u. Mitteilungen aus d. Antiquariat Jacques Rosenthal-München. / 1. Folge, Heft 3:

MAX LOSSNITZER, Eine frühe deutsche Handschrift der „schönen Magelone" mit Federzeichnungen eines Künstlers der Donauschule. (1 Tafel.)

KARL SUDHOFF, Eine italienische Bäderhandschrift aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

DOM. G. M. BEYSSAC, Un missel noté de Breslau du XIII. siècle.

PAUL MAAS, Nachträgliche Bemerkungen zu dem Notizbuch des Cyriacus von Ancona.

W. HENGSTENBERG, Koptische Papyri. (1 Tafel.)

WASMUTHS MONATSH. FÜR BAUKUNST.

I., Heft 2:

A. E. BRINCKMANN, Der optische Maßstab für Monumentalbauten im Stadtbau. (25 Abb.)

ALEX BAERWALD, Die Kuppel über dem Lesesaal der Königlichen Bibliothek. (6 Abb.)

CARL STAHL-URACH, Herrensitz von Alten, Haselen in Pommern. (10 Abb.)

ANZEIGER FÜR SCHWEIZERISCHE ALTERTUMSKUNDE.

Amtl. Organ des schweizerischen Landesmuseums, des Verbandes der schweizerischen Altertumsmuseen und der schweizerischen Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler. Herausgegeben von der Direktion des schweizerischen Landesmuseums in Zürich.

XV., Neue Folge, Heft 4:

D. VIOLLIER et F. BLANC, Les tumulus hallstattiens de Grüningen. (3 Tafeln, 9 Abb.)

C. FELS, S. HEUBERGER und L. FRÖHLICH Ausgrabungen der Gesellschaft Pro Vindonissa im Jahre 1912. (1 Tafel, 19 Abb.)

HANS LEHMANN, Die Glasmalerei in Bern am Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts. (Fortsetzung [5 Tafeln, 8 Abb.]).

ARCHIV FÜR MEDAILLEN- UND PLAKETTENKUNDE.

I., Heft 3:

J. KOLBERG, Archivalisches über Christoph Weiditz, den Meister der Dantiscusmedaillen. (3 Abb.)

G. F. HILL, A Group of Venetian Medals.

G. F. GEBERT, Christian Maler. Nachrichten von seinem Leben und seinen Arbeiten. (2 Abb.)

FRITZ TRAUGOTT SCHULZ, Eine Medaille der Dürerzeit als Vorlage. (2 Abb.)

LEONARD FORRER, A Uniface Portrait Medal.

A. M. PACHINGER, Eine astrologische Kupfermedaille aus der Mitte des 17. Jahrhunderts. (1 Abb.)

E. W. BRAUN, Über Gnadenpfennige und Abgüsse derselben.

GEORG HABICH, Sixtus und Felicitas Forster. (1 Abb.)

G. H., Nachtrag zu Antonio Abondio. (1 Abb.)

GEORG HABICH, Karl Domaning †.

DIE KUNST.

XV., Heft 8:

RICHARD BRAUNGART, Otto Bauriedl. (1 farb. Beilage, 5 Abb.)

RUDOLF NETER, Fernand Khnopff. (1 farb. Beilage, 10 Abb.)

H. TAFEL, G. A. Bredows Monumentalbrunnen in Buenos-Aires. (12 Abb.)

AUGUST L. MAYER, El Greco, zu seinem 300. Todestag. (4 Abb.)

F. VON OSTINI, Albert von Keller. (2 farb. Tafeln, 15 Abb.)

RICHARD BRAUNGART, Die Frühjahrsausstellung der Münchner Sezession. (11 Abb.)

PAUL WESTHEIM, Der „Strauß". Zu der Ausstellung der „Vereinigten Werkstätten", Berlin. (1 farb. Tafel, 11 Abb.)

RICHARD BRAUNGART, Alfred Soders Exlibris. (9 Abb.)

E. KLEINHEMPEL, Haus Blumeneck in Bremen. Architekten Carl Eeg und Ed. Runge. (2 Tafeln, 14 Abb.)

RASSEGNA D'ARTE.

XIV., März:

LUIGI DAMI, La Mostra dei disegni di Bramante agli Uffizi. (1 Tafel, 7 Abb.)

ETHEL HARTER, Sei quadri dello Spagna. (1 Tafel, 7 Abb.)

ALDO FORATTI, Paolo Veronese nelle ville del Veneto. (10 Abb.)

Digitized by Google

L'ARTE.

XVII., Heft 3:

DONATO ZACCARINI, Antonio Alberti il suo maestro ed alcuni pittori Ferraresi loro contemporanei. (15 Abb.)

CARLO CIPOLLA, Ricerche storiche intorno alla chiesa di Santa Anastasia in Verona. (5 Abb.)

ROBERTO LONGHI, Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana. (10 Abb.)

J. MASON PERKINS, La Croce fissione di Francesco del Cossa. (1 Abb.)

EVELYN, Alcune curiose notizie su Fra Luca Pacioli.

ADOLFO VENTURI, Una Pietà di Guido Mazzoni a Reggio Emilia. (4 Abb.)

STARYJE GODY.

März:

S. ERNST, Les dessins du prince G. Gagarine au Musée Russe Alexandre III. (8 Abb.)

E. LENZ, Quelques pièces d'armes attribuées à des personnages historiques. (9 Abb.)

Der sog. „Schtscherbjetz" in der Ermitage, eine Kopie des ehemaligen Krönungsschwertes der polnischen Könige und der Prachtdegen, welchen Papst Innozenz XI. dem König Jan Sobieski 1686 verehrt hat.

G. LOUKOMSKI, Les lettres du comte Alexis Rasoumovsky à M. W. Goudovitch. (4 Abb.)

N. WÉSSÉLOVSKY, Le trésor d'un roi des Scythes trouvé dans le tumulus Solotcha. (7 Abb.)

Silbergeschirre aus dem 4. Jahrhundert v. Chr.

APOLLON.

Nr. 3:

W. IWANOW, Czurlianis und das Problem der künstlerischen Synthese.

V. TSCHUDOWSKY, N. K. Czurlianis. (29 Abb., 1 Farbentafel.)

SOPHIA.

Nr. 3:

ALEX. ANISSIMOW, Studien zur Ikonenmalerei in Nowgorod. (9 Abb.)

A. M. SKWORZOW, Die Fresken des Pietro Cavallini in der Kirche Santa Cecilia in Trastevere zu Rom. (6 Abb.)

E. CHUSSID, Das Haus der goldenen Amoretten zu Pompeji. (4 Abb.)

N. BERDIAJEW, Picasso.

LES ARTS.

April:

MAURICE HAMEL, Société nationale des Beaux-Arts Salon de 1914. (15 Abb.)

ANDRÉ-CHARLES COPPIER, A propos des „Disciples d'Emmaus". La collaboration de Lievens et de Rembrandt, les faux Rembrandt et les attestations de M. Bode. (41 Abb.)

THE BURLINGTON MAGAZINE.

Mainummer:

R. L. HOBSON, A New Chinese Masterpiece in The British Museum. (1 kolorierte Tafel.)

Behandelt die jetzt dem Britischen Museum gehörige und in dem soeben eröffneten neuen Flügel des Museums ausgestellte Statue eines buddhistischen Apostels, die, wie der Artikel nachweist, offenbar der Tangperiode angehört.

A. F. KENDRICK, Carpets at Boughton House. (2 Tafeln mit 4 Abb.)

Bespricht einige frühe orientalische Teppiche, die die Montagufamilie von der Zeit der Königin Elisabeth an für sich zu erwerben begann, als sich die meisten selbst wohlhabenden und vornehmen englischen Häuser noch mit Matten als Bodenbelag begnügten.

ROGER FRY, Three Pictures in The Jacquemart-André-Collection. (3 Tafeln.)

Die drei besprochenen Werke sind: „Heiliger Georg mit Drachen" von P. Uccello, den der Verfasser an der Hand dieses Bildes als einen großen formalen Meister analysiert; „Madonna mit Kind" von Baldovinetti und „Heilige Familie" von Signorelli.

WILLIAM GRANT KEITH, The Designs for The First Movable Scenery on The English Stage. (3 Tafeln mit 6 Abb. und 5 Textillustrationen.)

Fortsetzung einer Arbeit über einen Mitarbeiter Inigo Jones, namens Webb.

THOMAS ASHBY, Turner in Rom. — II. (2 Tafeln mit 4 Abb.)

BERNARD RACKHAM, Contributions to the Study of English Porcelain. (1 Tafel mit 6 Abb.)

CLIVE BELL, Persian Miniatures. (3 Tafeln mit 5 Abbildungen, davon zwei kolorierten.)

Gibt einen kurzen Abriß der persischen Malerei und veröffentlicht einige „vorzügliche Beispiele der späten Mittelzeit persischer Maler".

G. F. HILL, The Portraits of Giuliano de' Medici.

AYMER VALLANCE, Early Furniture. — XVI. (2 Tafeln mit zahlreichen Abbildungen.)

Art in France. / Reviews. / Notes. / Italian Periodicals.

Digitized by Google

NEUE BÜCHER

MONTELIUS, Meisterstücke im Museum vaterländischer Altertümer zu Stockholm. Heft 1 u. 2. Preis je M. 10.—. Verlag Behrend & Co., Berlin.

RAHN u. ZELLER-WERDMÜLLER, Das Frauenmünster in Zürich. Bd. IV: Zemp, Baugeschichte des Frauenmünsters. Verlag Fäsi & Beer, Zürich.

HOFFMANN, Grundlagen reiner Kunstkritik für Künstler, Kritiker und Laien. Preis M. 2.—. Verlag Georg W. Dietrich, München.

HEINRICH NATTER, Leben und Schaffen eines Künstlers, von seiner Gattin. Preis geb. M. 15.—. Prometheus-Verlag, Berlin.

BANGEL, Johann Georg Trautmann und seine Zeitgenossen. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 173.) Preis M. 12.—. Verlag von J. H. Ed. Heitz, Straßburg.

STANTON, Rosa Bonheur. (Deutsch von E. von Kraatz.) Preis br. M. 14.—. Verlag Edg. Thamm, Halle a. S.

JEAN, Puvis de Chavannes. Preis Fr. 3.50. Verlag Felix Alcan, Paris.

BRUNNER, Rechtsprechung und Kunst. Preis M. 1.20. Verlag G. Birk & Co., München.

BELL, Drawings by the old Masters of the Library of Christ Church, Oxford. Clarendon Press Co., Oxford.

WINKENAU, Die Miniaturmalerei im Stifte Klosterneuburg während des 15. Jahrhunderts. Verlag Brüder Hollinek in Wien.

SINGER, Das graphische Werk des Maler-Radierers Paul Hermann. Preis M. 30.—. Verlag von Oskar Routhem, Berlin.

Diesem Hefte liegen Prospekte folgender Firmen bei: Verlag F. Bruckmann A.-G. in München; Verlag der Weißen Bücher in Leipzig; Verlag Anton Schroll & Co. in Wien und vom Deutschen Verein für Kunstwissenschaft.

VII. Jahrgang, Heft VI.

Herausgeber u. verantwortl. Redakteur Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Darmstadt Heinrichstr. 51, Fernsprecher 2150. — Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretung der Redaktion in BERLIN: HANS FRIEDEBERGER, Berlin W. 15, Uhlandstr. 158. / In MÜNCHEN: Dr. ADOLF FEULNER, München, Baaderstr. 21. / In ÖSTERREICH: Dr. KURT RATHE, Wien I, Elisabethstr. 5I. / In ENGLAND: FRANK E. WASHBURN-FREUND, 3 Blenheim Road, St. John's Wood, London NW. / In HOLLAND: Dr. RUDOLF BANGEL, Haag, Willem de Zwijgerlaan 9. / In FRANKREICH: Dr. OTTO GRAUTOFF, Paris, Quai Bourbon 11. / In der SCHWEIZ: Dr. JULES COULIN, Basel, Eulerstr. 65.

Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung der Monatshefte für Kunstwissenschaft: Klinkhardt & Biermann, Leipzig, Liebigstraße 2. Telephon 13467.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftliche Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

Digitized by Google

EINE STAUROTHEK IM KLOSTER MARIENSTERN (SÄCHSISCHE OBERLAUSITZ)

Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln

Von Prinz JOHANN GEORG, Herzog zu Sachsen

Das Zisterzienserinnenkloster Marienstern in der Oberlausitz, nicht weit von Kamenz ist 1248 durch die Brüder Witigo, Bernhard (III.) und Bernhard von Kamenz gegründet und 1249 durch den Meißner Bischof Konrad von Wallhausen bestätigt worden. Bei der Übergabe der Lausitz an Sachsen im Prager Frieden von 1635 wurde der Bestand dieses Klosters sowie des Klosters Marienthal garantiert. Und so hat es sich bis auf unsere Tage erhalten. In den Bau- und Kunstdenkmälern von Sachsen, Heft 35, sind die Kunstschätze, die sich in ziemlich großer Zahl in dem Kloster befinden, veröffentlicht worden. Ich glaubte, und mit mir wahrscheinlich viele andere, daß sie erschöpft seien. Um so größer war mein Erstaunen, als ich am 28. September 1913 bei einem Besuche, den ich mit den Professoren Neuwirth aus Wien und Sauer aus Freiburg i. B. in dem Kloster machte, auf einmal eine Staurothek fand. Da sich byzantinische Reliquiarien in nicht allzu großer Zahl in Deutschlands Kirchen erhalten haben, so verdient sie trotz ihrer Zerstörung eine Publikation. Der Stiftspropst Stephan Kocian hat die große Liebenswürdigkeit gehabt, mir die Photographien anzufertigen, wofür ich auch hier den herzlichsten Dank aussprechen möchte.

Die Staurothek, d. h. ein Reliquiar für eine Kreuzpartikel, zeigt, wenn sie geschlossen ist, folgenden Anblick (Abb. 1). Die beiden Flügel waren mit je zwei runden Emails geschmückt, von denen sich keine Spur mehr erhalten hat. Dasselbe gilt von den vier kleinen Emails in der Mitte. Dagegen ist rechts der eine Edelstein erhalten, während der linke verschwunden ist. Ebenso sind die sechs Edelsteine, die sich oben und unten befanden, nicht mehr vorhanden. Die Ringe dürften wohl neuer sein.

Wenn man nun die Flügel öffnet, sieht die Staurothek so aus, wie sie sich auf Abbildung 2 zeigt. In der Mitte war anscheinend ein größeres Email, in den Ecken vier etwas kleinere. Ich vermute nach Analogien an Werken der christlich-orientalischen Kunst, daß in der Mitte vielleicht Christus dargestellt war, darum die vier Evangelisten. Auf den Flügeln waren je acht Emails in Rundform. Hier kann man noch Spuren erkennen, auf einigen sogar solche, die man als Umrisse von Köpfen deuten könnte.

Die Mitte kann man herausziehen. Da zeigt sich erst die Stelle der Kreuzpartikel (Abb. 3). Sie ist in der Form eines Patriarchenkreuzes, jetzt leer. Wo sich die Partikel befindet, erwähne ich später. Oben befanden sich wieder zwei Emails in Rundform, unten zwei in rechteckiger. Sicher ist die ganze Arbeit einst sehr glänzend gewesen.

Die Rückseite ist in ganz anderer Weise ausgeführt worden (Abb. 4). Und zwar besteht sie aus getriebenem Goldblech. In der Mitte ist ein ornamentiertes Kreuz. An den Enden erblickt man Rosetten, rechts und links vom oberen Balken L C. X C. An die untere Rosette schließen sich rechts und links feinstilisierte Blätterornamente an. Auch der Rand ist in feinen Ornamenten ausgeführt. Die ganze Arbeit halte ich für jünger und auch nicht orientalischen Ursprungs. Sie scheint mir eher spätromanisch zu sein. Sie wirkt überraschend durch ihre Motive und versucht sich etwas an die byzantinischen Vorbilder anzuschließen.

Digitized by Google

In dem Reliquiar befindet sich ein Zettel mit folgendem Inhalte:

† † †

Pro memoria.

Den 9 Decembris Ao 1724 unter der Abbteylichen Verwaltung der Hochwürdigen in Gott geistlichen Jungfrau Jungfrau Cordulae Sommerin in das 15te iahr preysswürdig regierenden Abbatissin und Dominae ist das Heyl. Creutz auss dieser alten Behaltnus, in welcher es von Ao 1190 iahr verwahret und Herr aufgehalten worden, in Gegenwart dess damahligen Herrn Propst Caroli Breünel, in Kloster Ossegg Professen, wie auch deren Wohlwürd. geistl. Jungfrauen Johannae Tannerin Priorin, Rosinae Pohlin Suppriorin, Magdalenae Spitanilein, Barbarae Gosslerin, Annae Reginae Schiferin, und Ottiliae Reymundin Sacristanin, abgelosset und heraussgenommen und mit höchst gebührender ehrbitigkeit in die von Oben gedachter regierender Dominae allen Fleiss angeschafft Silbern und vergoldte Kostbare neue Monstrantz übersetzet und Verschlossen worden.

In Majorem fridem propria manu subscripsi qui supra

Carolus Breünel, Praepositus et Notarius Apostolicus.

Aus dieser Notiz scheint hervorzugehen, daß die Staurothek während des dritten Kreuzzuges in die Meißner Lande gekommen ist, durch wen, ist nicht festzustellen. Jedenfalls kam sie später in den Besitz des Bischofs von Wallhausen, der sie anscheinend in ein Reise-Altärchen umwandeln ließ. Aus dieser Zeit stammt wohl die Rückseite. Er schenkte sie mit einem Miniaturkelch, der auch erhalten ist, zusammen an das Kloster, ob bei der Stiftung oder erst durch letztwillige Verfügung, ist nicht festzustellen. Seitdem befindet sich die Staurothek in dem Kloster. Aus welcher Zeit stammt nun die Arbeit? Ich glaube, daß man an das 10. oder 11. Jahrhundert denken kann, und zwar wohl eher an letzteres als an ersteres. Die Arbeit dürfte die eines Goldschmiedes aus der Zeit der Komnenen und in Konstantinopel entstanden sein. Sicher hatte sie einst viel verwandtes mit der berühmten Staurothek in Limburg a. L. Auch zeigt sie Beziehungen zu Kunstobjekten in Maastricht und anderen Orten. Da aber, wie gesagt, alle Emails verschwunden sind, kann man einen wirklichen Vergleich in bezug auf Kunstwert und Qualität der Arbeit nicht ziehen.

Digitized by Google

DIE BAUTZNER WERKE BALTHASAR PERMOSERS

Von WOLFGANG ROCH

Mit neun Abbildungen auf vier Tafeln

Als im neuen Stadtmuseum zu Bautzen das „Katholische Diözesanmuseum" eingerichtet wurde[1]), kamen neben anderen Schätzen auch die zwei großen Holzfiguren der Heiligen Ambrosius und Augustinus von Balthasar Permoser in das Museum, und mit ihnen zwei bisher noch nicht ausgestellte Engelsgestalten in demselben Material. Da das Interesse für Permoser durch Hans Beschorners Arbeiten[2]) in weiteren Kreisen wieder erweckt worden ist und durch die Darmstädter Ausstellung weiter genährt werden dürfte, mag es nicht unangebracht sein, hier über diese Werke einiges mitzuteilen.

Die Figuren stammen von einem Dreifaltigkeitsaltar, der nach Gurlitt[3]) wohl 1725 in der alten Dresdner Hofkirche errichtet, 1751 aber auf Bitten des Bautzner Domdekans Jakob Wosky von Bärenstamm nach Bautzen gebracht worden ist.

Das domstiftliche Archiv, dessen baldige wissenschaftliche Erschließung übrigens sehr zu wünschen wäre, enthält mehrere Nachrichten über dieses Ereignis. Den Hergang erzählt am besten folgende Niederschrift, die sich unter der Überschrift: „Kirchenauszierung und deren übrigen Altäre der Dom-Kirche St. Petri" als Beilage eines andere Dinge betreffenden Aktenstückes[4]) fand. Sie sagt:

›DRESDNER GROSSE ALTAR.‹

„Hier ist zu merken, daß nachdem in Dresden die neugebaute Kirche[5]) den 29. Juny 1751 durch den Nuncium Apostolicum, die Altäre aber durch den H. Decanum zu Budissin Jacob von Bärenstamm |: so das privilegium hat, und dahin verschrieben war :| consecriret worden, hat der König die Altäre der vorigen Kirche[6]) verschenket; daher der H. P. Bayerau S. J: Keyserl. und auch Königl. Hof-Caplan in den Casernen dem H. Decano an die Hand gegeben, daß er das große Altar verlange, er würde es gewiß erhalten. Diesem zufolge hat der Herr Decanus bey dem Premier-Minister Graf von Brühl bittlich darum angehalten, der es Ihro Maj. dem König vorgetragen, welcher es gnädigst accordiret, nur um das gemahlte Altar-Bild, welches eben H. Pelegrini, wie unser Hoch-Altar-Blat[7]) gemahlet, und 1000 rth. gekostet, hielte es was schwer; nachdem aber der Premier-Minister erwiedret: Wo das Altar wäre, müßte auch das Bild seyn, hat solches Ihro Maj. endlich gnädigst bewilliget. Die zwey Neben-Statuen des Hl. Ambrosii und Hl. Augustini seynd gleichfalls zwei Kunst-Stücke von dem Berühmten Bildhauer Balthassar |: der auch das Crucifix hinter unserm Hoch-Altar gemacht :| und kostet jede 1000 rth. Die

(1) Über die Einrichtung des Museums habe ich in Heft 2 von Bd. IX (1913) der „Museumskunde" sowie in Heft 4 der „Mitteilungen aus den sächsischen Kunstsammlungen" berichtet.

(2) Im Neuen Archiv für Sächsische Geschichte, Bd. 33 und 34; beide Aufsätze sind in einem besonderen Heft vereinigt als „Permoser-Studien" (Dresden 1913) erschienen.

(3) Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen (BKD), Heft 33, S. 21; Beschorner im Neuen Archiv 34, S. 120.

(4) A. II, 46: „Staffierung des Musicanten-Chors in der S. Petri-Kirche 1750".

(5) Die katholische Hofkirche von Chiaveri; vgl. P. Schumann, Dresden (1909), S. 182 ff.

(6) Im alten Komödienhaus.

(7) Dieses befindet sich, nachdem es restauriert worden ist, vorläufig im Stadtmuseum; es wurde wohl in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts dem von Fossati erbauten Hochaltar entnommen und durch ein modernes Bild ersetzt.

Digitized by Google

übrige Architectur soll in Venedig gemacht seyn, und alles zusammen 8000 rth. kosten. Bald darauf wurden die zwey Tieschler von Schirgiswalde Meltzer und Arlet nach Dresden geschicket, um das Altar abzunehmen, und den 13. July wurden 7 Later-Waagen theils 3 theils 4 spännig von unsern Unterthanen dahingeschicket selbiges abzuholen. Sie kamen den 17. zurück alle scharf beladen: und es hieße, es mechten noch 7 Fuhren hinüber gehen, das übrige abzuholen, so geschehen: u. diese kamen den 21. zurück, und brachten den Rest, samt den Altar-Stufen, samt einem ausgenähten Ornat in einer Casul, Kelch-Tüchel, Pluvial, Antipendio, und 2 Altar-Polstern dazu. Das Altar-Bild kam auch ohnbeschädiget.

Weil es nun in dieser Stellung, als zu Dresden gestanden, hier nicht kunte aufgesetzet werden, so haben obgedachte 2 Tieschler es so eingericht, dass es wohl paßet, und das Lob, sonderlich Arlet verdienet, daß sie ihre Sach wohl zu Stande gebracht, und sonderlich Arlet durch einen Firniss einen neuen Glantz gegeben. Es stehet also zu einer besonderen Zierde der ganzen Kirche."

Diese Niederschrift ist zwar wohl einige Zeit nach dem Ereignis aufgesetzt worden, jedenfalls aber noch zu Lebzeiten des Dekanes Wosky (gest. 3. Dez. 1771) und von einem Augenzeugen. Die Handschrift ist nämlich, wie leicht festzustellen war, die des Domherrn Johann Joseph Hauptmann, der von 1741 bis zu seinem am 10. Mai 1771 erfolgten Tode Senior des Kapitels war. Er hat ein Tagebuch geführt: das „Diarium Hauptmann"[1]). Dort findet man die Aufzeichnungen, die Hauptmann während des Ganges der Dinge für sich gemacht hat. Aus ihnen ist zu erkennen, daß man den Altar nicht ohne gewaltsame Eingriffe und Veränderungen aufrichten konnte. Hauptmann erzählt (S. 163): „... Solcher gestalt war nun das altar in Stucken hier aber bey dessen Aufrichtung ginge es gar kahle zu, Niemand wolte einigen Rath begehren, und den man etwan von sich selbsten gab, war nicht allemahl angenehm, dahero müßigte man sich davon zu reden. Aber nachdem es aufgerichtet war, kam die spate Reue, man hätte es besser stellen können..." Dann folgt das auch in der oben wiedergegebenen Niederschrift enthaltene Lob der beiden Tischler, von denen es heißt, daß sie „das Werk, welches sie doch hin und her verschneiden müssen, wohl und gut zu Stande gebracht... Doch hat es biss in den October hinaus gewehret." Im Dezember kam dann noch (S. 173 f.) ein zu dem Altar gehöriges, in Wasserfarben gemaltes „Krippel-Bild" aus Dresden, „welches ist in das Dresdnische Holz-Altar-Bild mit eingeschoben worden, wie auch 2 andere der Heiligen Drey Könige, so alsdann daneben gesetzet worden." Die beiden zuletzt genannten Bilder konnten infolge der in Bautzen an dem Altar vorgenommenen Veränderungen nicht so gut wie in Dresden aufgestellt werden. — —

In der Petrikirche nun hat der „Dresdner Altar" links vom Hauptaltar bis zu der in den Jahren 1883 bis 1887 vorgenommenen Renovation der Kirche gestanden.

(1) Domstiftl. Archiv O, I, 7. Aus den Tagebuchnotizen geht hervor, daß das Domstift über die ganze Sache zunächst ziemlich ungehalten war, vor allem weil man noch nicht wußte, daß der Dekan die Kosten selbst tragen würde; weiter aber legte man ihm das am Altar angebrachte Chronogramm

„A Rege DresDa ara obLata IaCobo DeCano"

als Zeichen seiner Eitelkeit aus. Wie dem auch sei, jedenfalls war der energische Wosky von Bärenstamm stets sehr darauf bedacht, seine Kirche zu schmücken und den domstiftlichen Gebäuden ein stattlicheres Aussehen zu geben, so daß ihm Bautzen viel verdankt (z. B. rührt das schöne Hoftor des Domstiftes von ihm her, vgl. Roch, Bautzen, S. 65 und Abb. 25). Dabei scheint er das meiste aus seiner Tasche bezahlt zu haben.

Digitized by Google

Jetzt sind von ihm außer den beiden Kirchenvätern, den Engelsgestalten und dem Hauptbilde[1]) nur noch spärliche Reste vorhanden.

Die Aufbewahrung auf dem Boden des alten Domstiftsgebäudes hat den Resten natürlich nicht gut getan. Die Kirchenväter, welche die letzten Jahre vor ihrer Überführung nach dem Museum im Treppenhause des Domstiftes standen, waren stark vom Wurm angegriffen. Das zerstörte Holz wieder zu befestigen, war somit die erste Aufgabe, die im Museum an den Figuren zu erfüllen war. Von der einen Figur (Abb. 2) fehlte, wie schon bei der Inventarisation festgestellt worden war, der Fußteil ganz. Er wurde durch einen Unterbau (verschalte Eisenspindel und starke hölzerne Platte) ersetzt, der durch seine Form sich so deutlich wie möglich als neue Stütze zu erkennen geben soll[2]). Bei der Reinigung zeigte sich, daß der ursprüngliche hellgraue Ölfarbenanstrich, der die Werke offensichtlich als Steinarbeiten erscheinen lassen soll, noch ziemlich gut erhalten war und keine Erneuerung oder Ausbesserung verlangte.

Im Museum mußten die Figuren anders aufgestellt werden, als sie am Altar gestanden haben. Sie haben ihren Platz rechts und links von einer Tür gefunden und würden dort in der ursprünglichen Anordnung dem die Tür durchschreitenden Besucher die nicht bearbeiteten Seiten gezeigt haben, mit denen sie an den Altaraufbau angelehnt gewesen sind. Außerdem sei bemerkt, daß bei der Planung des Museums an die Eingliederung des erst später errichteten Diözesanmuseums noch nicht zu denken war. So mußten die beiden Permoser in einem viel niedrigeren Raume und tiefer aufgestellt werden, als ihnen eigentlich angemessen wäre. —

Vom Beschauer aus rechts am Altar stand also der heilige Augustinus (Höhe 210 cm, Abb. 1). Seine Haltung ist so, wie wir ihn jetzt sehen, nicht ohne weiteres verständlich, wird es aber sofort, wenn wir erfahren, daß zu seiner Linken am Boden ein Knabe gesessen hat.

Die Legende erzählt: Augustinus wandelte einst am Strande hin, in tiefem Nachdenken über das Problem der Dreifaltigkeit. Da sah er einen Knaben, der mit einem Löffel oder einer Muschel Wasser aus dem Meere in eine Sandgrube schöpfte. Auf die Frage, was er da tue, antwortete der Knabe, er wolle das Meer ausschöpfen. Als Augustinus dem Kinde sagte, daß ihm das nicht gelingen würde, bekam er die Antwort: Es wird mir eher gelingen, als Du mit Deinen Gedanken zum Ziele kommen wirst. — Diese Geschichte war also in der noch erhaltenen Figur und dem verschwundenen Knaben dargestellt. So erklärt sich die Kopfhaltung des Augustinus, sein Blick und sein zum Sprechen geöffneter Mund. Und die Bewegung des Bartes entspringt nicht bloß — wie man wohl annehmen möchte — einer dekorativen Absicht des Barockmeisters, sie dient vielmehr dazu, das Ereignis zu lokalisieren: der vom Wasser her kommende Wind bewegt den Bart. (Ein vergleichender Blick auf den Bart der anderen Figur bestätigt das.) Die linke Hand mit dem nach dem Altargemälde hin ausgestreckten Zeigefinger stellt die Beziehung der Gruppe zur Dreifaltigkeit her.

(1) Dieses etwa 240×420 cm große, oben bogenförmig abgeschlossene Bild ist weit besser als das in Anm. 7 (S. 251) erwähnte Blatt des Hauptaltares, das ebenfalls von Giovanni Antonio Pellegrini herrührt. Das Dreifaltigkeitsbild zeigt in der Gewandbehandlung eine auffällige Übereinstimmung mit Permosers Art. Das Bild ist soeben wiederhergestellt worden und wird nunmehr im Stadtmuseum ausgestellt.

(2) Im Museum sieht die Stütze weniger gefährlich aus als auf dem Bilde. Zur Aufnahme mußte die Figur etwas gedreht werden; hierbei wurde die Mitra verschoben, die sonst die für das Auge so unangenehme Lücke rechts neben der Stütze verdeckt. Auch das Buch liegt nicht ganz richtig.

Digitized by Google

Der zweiten Figur (Abb. 2) war — dem Platze des Knaben bei Augustinus entsprechend — ein jetzt nicht mehr vorhandener Bienenkorb beigegeben. Buch und Bienenkorb lassen die Frage offen, ob es sich um Johannes Chrysostomus oder um Ambrosius handelt. Gurlitt und Beschorner schreiben: „Chrysostomus (nach anderen Ambrosius)". Man wird aber wohl auch ohne die Angabe des Kanonikus Hauptmann in der Gestalt den h. Ambrosius zu sehen haben, der ja eine Schrift „de trinitate" verfaßt hat.

Wie schon oben bemerkt wurde, zeigt der Anstrich, daß die Figuren als Steinarbeiten erscheinen sollten. Dieser Absicht entspricht auch die Holzbearbeitung: fast überall sind die Grate, die beim Schnitzen stehen bleiben und auf den ersten Blick das Material verraten, säuberlich verschliffen. Was etwa am Obergewand in der Faltendarstellung holzmäßig wirkt, das ist mehr als Zeichen der Zeit zu betrachten, die eben ohne Rücksicht auf das Material das Gewand so behandelte. Selbst die starken Unterschneidungen, die so tief gehen, daß das Pluviale fast wie für sich gearbeitet und tatsächlich übergeworfen wirkt, finden wir auch in ebenso stark mit Licht- und Schattenwirkung rechnenden Steinarbeiten wieder. Das lehrt die einzige Steinfigur aus Permosers Werk, mit der man die Bautzner Kirchenväter vergleichen kann: S. Gaetano von der gleichnamigen Kirche in Florenz (Abb. 3)[1]). Wie bei den Kirchenvätern ist beim Gaetano die Gewandbehandlung darauf berechnet, ein Widerspiel von Licht und tiefen Schatten hervorzurufen. Aber während die dazu nötigen weiten Ausladungen und tiefen Einsprünge bei den Kirchenvätern fast ausschließlich von oben nach unten verlaufen, liegt beim Gaetano das Gefältel viel weniger steil und in Hüfthöhe ist sogar ein ganzes Nest von Querfalten angeordnet. Dieser Unterschied erklärt sich zweifellos daraus, daß die Kirchenväter für Seitenlicht in geschlossenem Raume gedacht sind, während S. Gaetano als Teil der Kirchenschauseite für Freilicht, also vorherrschendes Oberlicht, geschaffen ist.

Weiter fällt bei einem Vergleiche der beiden Bautzner Figuren mit der zu Florenz ins Auge, daß der Gesamteindruck bei den Kirchenvätern sehr viel ruhiger ist als beim Gaetano. Bei diesem löst sich vor allem unterhalb der Brust, das Bild in eine Unmenge kleiner belichteter und beschatteter Flächen auf, während bei den Kirchenvätern das Licht von wenigen großen Flächen aufgefangen wird. Auf die Verschiedenheit des Standortes (S. Gaetano steht sehr viel höher als die Kirchenväter je gestanden haben, und dazu im Freien) kann man den Unterschied, der sich auch in der Behandlung der Köpfe ausspricht, m. E. nicht zurückführen, da die Aufteilung in größere Flächen bei der hochgestellten Freilichtfigur ebenso gut oder vielleicht sogar besser zu denken wäre. Auch der erwähnte Unterschied im Lichtauffall und der in der Bekleidung bietet keine Erklärung, da es Permoser in jedem Falle möglich gewesen wäre, auch für das Seitenlicht und auch bei solcher Bekleidung, wie sie seine Kirchenväter tragen, denselben Reichtum im Widerspiel von Licht und Schatten aufzubringen, wie ihn S. Gaetano zeigt. Die unterschiedliche Behandlung weist vielmehr auf einen Wandel im Fühlen und Wollen hin, der wieder ohne eine große zeitliche Entfernung der Arbeiten voneinander kaum denkbar ist. Die Florentiner Figur ist spätestens Ende der achtziger Jahre des 17. Jahrhunderts entstanden[2]). Ein gewaltiger Schritt ist es von ihr zu den Bautzner

(1) Die Photographie ist im Handel nicht zu haben, kann aber vom Stadtmuseum Bautzen bezogen werden. Die Aufnahme, welche ich der freundlichen Vermittlung des Herrn Dr. W. Biehl in Florenz verdanke, stammt aus der Werkstatt von Bencini & Sansoni.

(2) Beschorner, Neues Archiv, XXXIV., S. 70, 107f. und 137.

Digitized by Google

Standbildern. Ob nicht allerdings Gurlitts bez. Beschorners Datierung (um 1725) zu weit geht, bleibe dahingestellt[1]). Ich kann der Frage leider nicht nachgehen, möchte aber lieber glauben, daß die Kirchenväter zehn bis zwölf Jahre früher entstanden sind, etwa gleichzeitig mit dem Kruzifixus im Bautzner Dom.

Was die beiden Statuen vom „Dresdner Altar" vor dem übrigen Werke Permosers auszeichnet, ist so auffällig, daß schon mancher Fachgenosse mir gegenüber die Ansicht ausgesprochen hat, die Kirchenväter wären möglicherweise gar nicht von Permoser. In der Tat scheint diese Ruhe in der Gestaltung und die tiefe Beseelung[2]), die an den Köpfen der Kirchenväter jeden empfänglichen Betrachter sofort gefangen nimmt, gar nicht zu den Werken zu passen, die einem für gewöhnlich sofort vor Augen stehen, wenn der Name Permoser genannt wird; ich meine die Arbeiten am Zwinger zu Dresden und andere rein dekorative Skulpturen. Man wird aber wohl kaum annehmen können, daß sich 1751, als der Dreifaltigkeitsaltar nach Bautzen gebracht wurde, alle Instanzen geirrt haben sollten. Vielmehr ist es an der Zeit, daß wir unser Urteil über Permoser ändern, wie wir es gegenüber dem Barock überhaupt haben tun müssen. Das fast ganz allgemeine Urteil, wie es z. B. Woermann in seiner Geschichte der Kunst (III) formuliert, will Permoser nur als geschickten Dekorationsplastiker gelten lassen. Die Bautzner Kirchenväter belehren uns eines besseren. Und schließlich sind auch noch andere Arbeiten geeignet, dem Meister Balthasar zu einer gerechteren Beurteilung zu verhelfen, so der schon erwähnte Bautzner Kruzifixus.

Dieser Kruzifixus (Abb. 4 und 5)[3]), der jetzt modern bemalt ist, ist ebenfalls ein Holzbildwerk und zeigt dieselbe für ein Barockwerk und insbesondere für eine Darstellung des Gekreuzigten so auffallende Ruhe wie die Kirchenväter. Ich will hier auf eine eingehende Betrachtung verzichten und erwähne das Werk nur, um einen — bei der noch fehlenden wissenschaftlichen Durcharbeitung des domstiftlichen Archivs vollkommen begreiflichen — Irrtum Gurlitts und Beschorners zu berichtigen. Sie schreiben nämlich den ganzen Altar, außer dem Kruzifixus noch die Statuen Mariens und des Johannes sowie den ganzen Aufbau, Permoser zu[4]). Daß das nicht richtig ist, geht aus folgendem hervor. Die schon oben herangezogene Niederschrift über die „Kirchen-Auszierung" enthält auf Bl. 4 f. folgende Notiz: „Crucifix-Altar. Der Contract an geschliefener Gibs-Arbeit 400 rth. vor Staffirung der 2 Statuen [Maria und Johannes]: 60 rth. Das Crucifix selbst ist von dem Berühmten Hof Bildhauer Balthasar zu Dresden, und von ihm um 80, oder 180 rth. behandelt worden. Dieses Altar ist fertig worden 1714." In demselben Aktenheft (s. o.) wie diese Niederschrift befindet sich als weitre Beilage auch der vom 7. VI. 1713 datierte Vertrag. In ihm wird die Herstellung des Altars ohne Kruzifix einem Bildhauer übertragen, dessen Unterschrift im Familiennamen nicht

(1) Gurlitt gibt übrigens das Jahr 1725 als das der Aufstellung des Altares in der alten katholischen Hofkirche an, während Beschorner es für die Entstehung der Kirchenväter annimmt.

(2) Einen besseren Eindruck von der Schönheit der Köpfe geben kleinere Sonderaufnahmen, die durch das Stadtmuseum Bautzen bezogen werden können.

(3) Das Werk steht jetzt auf einem neuen Altar vor einem Fenster, so daß es kaum eingehend betrachtet, geschweige denn gut photographiert werden kann. Auch auf dem Bilde, das Gurlitt im Nachtrage von BKD, Heft 33 (S. 339) bringt, kommt Permosers Arbeit nicht recht zur Geltung. Ich freue mich deshalb, durch die Güte der Direktion der Kgl. Skulpturensammlung in Dresden zwei Aufnahmen nach dem in ihrem Besitz befindlichen Gipsabguß bekannt machen zu dürfen.

(4) BKD, Heft 33, S. 22; Beschorner im Neuen Archiv, XXXIV., S. 94.

Digitized by Google

ganz deutlich ist; sie lautet „Peter Pauol Taline" oder „Taling". Der Christus war also damals offenbar schon im Besitz des Domstiftes.

Der uns in den Kirchenvätern und dem Gekreuzigten entgegentretende, bisher nicht genügend gewürdigte hohe Stil ist nur in Werken zu finden, an denen Permoser tiefer beteiligt war. Wo es sich für ihn nur darum handelte, zu schmücken, da blieb er der nach dem allgemein üblichen Urteil „typische" Barockbildhauer, der sich gar nicht die Mühe gibt, in seinen Figuren irgend etwas Inneres auszudrücken, dem häufig ein überall verwendbares Lächeln zur Belebung des Gesichtes genügt, während der meist kräftig bewegte Körper an und für sich dem Zwecke gegenüber nicht mehr bedeutet als das Gewand und sonstige „Beiwerk", das stets auf lebendige Lichtschattenwirkung hin gearbeitet ist. Ich erinnere hier nur an die 1715 und 1716, also nach dem Kruzifix gearbeiteten Standbilder des Apollo und der Minerva aus dem Grottensaal im Zwinger, die jetzt in der Kgl. Skulpturensammlung (Albertinum) in Dresden aufgestellt sind.

In enger Beziehung zu solchem mehr kunstgewerblichen Schaffen stehen Figuren wie die beiden noch erhaltenen Engel vom „Dresdner Altar" in Bautzen (Material und Bemalung wie bei den Kirchenvätern; Höhe von der Fußspitze bis zum Scheitel etwa 175 cm; Abb. 6 und 7)[1]). Sie sind noch mehr zerstört als die Kirchenväter und allem Anscheine nach — der eine wenigstens — in unwesentlichen Teilen schon bei der Aufstellung im Bautzner Dom 1751 verändert worden. Jedem von ihnen wird wohl eine andere ähnlich bewegte Engelsfigur entsprochen haben; ob diese fehlenden Stücke schon 1751 oder erst bei der Kirchenerneuerung 1883 bis 1887 weggekommen sind, bleibt dahingestellt; jedenfalls ist man bei der Renovation an anderen Stellen so radikal vorgegangen, daß auch ein völliges Verschwinden so großer Figuren wohl denkbar wäre[2]). Andrerseits ist es auch, wie die Figuren über der Türe des Permoserschen Grabdenkmals in Freiberg i. S. erweisen, nicht ganz ausgeschlossen, daß die beiden vorhandenen Engel trotz ihrer verschiedenartigen Haltung symmetrisch zueinander angebracht gewesen sind. Was die Arbeit selbst anlangt, so weist verschiedenes auf eine starke Beteiligung von Gehilfenhänden hin; insbesondere am Kopf des Engels, von dem noch beide Flügel erhalten sind, wird das deutlich.

* * *

Das Diözesanmuseum war schon fertig eingerichtet, als ich zufällig erfuhr, bei einem Steinmetzen stehe noch eine lebensgroße holzgeschnitzte Sebastiansfigur aus dem Dom. Die Nachricht stimmte, und es stellte sich heraus, daß das Domkapitel die Statue seit einigen Jahren dem Steinmetzen als Vorbild leihweise überlassen hatte; so erklärt es sich, daß sie der Inventarisation entgangen ist.

Jetzt hat der Sebastian im Museum (Höhe 212 cm; Abb. 8 und 9) seinen Platz in demselben Raume wie die Kirchenväter gefunden, in deren Nachbarschaft er m. E. von seiner Entstehung her gehört: ich sehe in ihm ein weiteres Werk Balthasar Permosers. Urkundlich beweisen kann ichs bis jetzt noch nicht (vielleicht findet

(1) Die Abbildungen erwecken den Eindruck, als handle es sich um Werke verschiedenen Maßstabes; in Wirklichkeit sind beide gleich groß.

(2) So ist die ganze reich geschnitzte Barockkanzel und die mit einem Engelorchester in Reliefschnitzerei geschmückte Orgelchorbrüstung damals spurlos verschwunden — mit alleiniger Ausnahme, eines fagottblasenden Engelchens, das kürzlich als Geschenk ins Museum gekommen ist. Darnach wie nach Schilderungen, muß es sich um ganz entzückende Arbeiten gehandelt haben, die durch die ödeste „Gotik" ersetzt worden sind.

Digitized by Google

sich noch einmal ein Beleg in den domstiftlichen Rechnungen), aber ein Vergleich mit dem Bautzner Christus und dem Dresdner Apollo, die ganze Formsprache scheinen mir deutlich genug für die angenommene Herkunft des Sebastian zu zeugen. Ich stehe also nicht an, den Sebastian als Permoser bekannt zu machen, wenn ich ihn auch natürlich an Wert den Kirchenvätern keineswegs gleichstelle, und ich hoffe, daß er auf der Darmstädter Ausstellung genügend Interesse erwecken wird, um Fachgenossen zur Äußerung ihrer Ansicht zu veranlassen.

Digitized by Google

DIE MALEREIEN IN DER EHEMALIGEN SCHLOSSKIRCHE ZU ETTLINGEN

Mit einer Abbildung auf einer Tafel

Von LUDWIG BAMBERGER

In der Lebensgeschichte des Cosmas Damian Asam ereignete sich der für die damalige Zeit äußerst seltene Fall, daß ihm einmal vor einem an den ersten westdeutschen Fürstenhöfen tätigen Italiener der künstlerische Vorrang gelassen wurde. Es geschah dies freilich in den Zeiten, als sein Ruhm bereits gesichert war, kurz vor der Ernennung zum kurpfälzischen Hof-Kammerrat, als er im Jahre 1732 im Dienste des Kardinals von Schönborn stand, und mit diesem zu Besuch im Ettlinger Schlosse weilte, dem Witwensitz der Markgräfin Sibylle Augusta von Baden[1]). Der italienische Maler, den wir seit dem Jahre 1730 dort beschäftigt finden[2]) ist Luc. Antonio Colomba (oder auch Columba), eine der vielen problematischen Künstlerpersönlichkeiten aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, über deren Tätigkeit noch jede genauere Charakteristik fehlt, und über deren künstlerische und historische Wertung wir darum noch ziemlich im unklaren sind. Es ist dies bei einem Manne wie Colomba, der nachgewiesenerweise[3]) an der Ausschmückung vieler allererster Bauten in Mainz, Frankfurt, Fulda, Ludwigsburg, Biebrich usw. beteiligt war, um so bedauerlicher, als seine Werke nicht ohne Einfluß auf die kleineren Lokalmeister bleiben konnten, zumal seine Tätigkeit sich auch besonders auf die Ausmalung der äußeren Gebäudefassaden erstreckte, die ja der Betrachtung des breiten Publikums am bequemsten zugänglich waren. Auch unter den Akten über den Umbau des Ettlinger Schlosses[4]) findet sich eine Quittung, nach der Colomba 200 Gulden ausbezahlt werden: „betreffs der Mahlereien al fresco, erstlich für die ganze fassata“ und dann ferner für die Malereien „an der Gallery und Portal“. Aus dem Umstand, daß der Name dieses Malers auch sonst in diesen Bauakten viel genannt wird, mag sich der Irrtum Dehios[5]) erklären, der ihm auch die Fresken in der dortigen Schloßkapelle zuschreibt, obwohl schon Halm[6]) in diesem jetzt Aula genannten Raume die Hofkapelle wieder erkannt, deren Ausmalung von Cosmas Damian Asam durch Füßli[7]) literarisch bezeugt ist. Halm drückt sich zwar dabei etwas vorsichtig aus. Es scheint, sagt er, daß Füßli mit dem Namen „Hofkapelle“ die sogenannte Aula des Schlosses meinte. Diese Annahme bestätigt sich nun durch zwei weitere Zeugnisse, die jeden ferneren Zweifel nehmen. Das erste ist der urkundliche Beleg, die Quittung von der Hand des Cosmas Damian Asam selbst geschrieben und unterzeichnet[8]), die folgendermaßen lautet: „Daß mir, Endesunterschriebenem, aus Sr. hochfürstlichen durchl. der verwittibten Frau Markgräfin von Baden-Baden cassa gegen Abschlag des getroffenen

(1) Ph. M. Halm, Die Künstlerfamilie der Asam, München 1896, S. 41.

(2) Ettlinger Bauakten, Großherzogl. General-Landesarchiv Karlsruhe, Fasz. 398.

(3) K. Lohmeyer, Friedrich Joachim Stengel, 1911, S. 23, 55, 78, 83. — O. Donner v. Richter, „Über die Deckengemälde in dem Thurn und Taxisschen Palais zu Frankfurt“, Berichte des freien deutschen Hochstiftes in Frankfurt a. M. N. F., Bd. XIV, S. 137.

(4) Vergl. Anm. 2.

(5) Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, IV, S. 84.

(6) Vergl. Anm. 1.

(7) Füßli, Geschichte der besten Künstler in der Schweitz, Zürich 1770, III, S. 127. — Vergl. auch Halm, S. 41.

(8) Vergl. Anm. 2.

Digitized by Google

Accords über die Mahlerey in dero hiesigen Hofkapelle fünfhundert Gulden baar bezahlet worden, thue ich hiermit gebührend quittiren. Ettlingen, den 20. July 1732. v. 500 fl. Cosmas Damian Asam." — Durch dieses Aktenstück wird allerdings auch die Behauptung Dehios[1]) widerlegt, daß diese Schloßkapelle erst 1735 errichtet worden sei. Ungleich wesentlicher indes als diese kleine chronologische Unrichtigkeit bei Dehio ist ein sonderbarer Irrtum Halms, der den Raum in seiner jetzigen Verfassung für den ursprünglichen hält, und nicht merkt, daß seine Wirkung durch zwei eingebaute Stockwerke zerstört wird[2]). So spricht er von „Figuren, die scheinbar mit dem Beschauer auf einem Boden wandeln", und kommt zu dem Schlusse, daß das Ganze, trotz der eminenten technischen Leistung eine „verlorene Liebesmühe" genannt werden müsse, weil man sich nicht „des Tadels erwehren könne, daß eine solche Dekoration, wenn sie vollauf gewürdigt werden soll, einen größeren Raum bedingt". Er verkennt also, daß in den Freskomalereien an den Wänden nur ein kleiner Bruchteil einer sich ehedem durch zwei Stockwerke erstreckenden gemalten Scheinarchitektur erhalten ist, der allerdings auch schon stark beschädigt und unkenntlich, an vielen Stellen mit einer einfachen, weißen Farbschicht überstrichen wurde. In Anbetracht dieser immerhin beträchtlichen Flächenausdehnung von Decken und Wänden liegt die Frage nahe, ob man nicht etwa hier bei der Dekoration von Decke und Wänden ein Nebeneinanderarbeiten verschiedener Kräfte annehmen müsse, die sich der künstlerischen Absicht einer gewünschten Raumwirkung gemeinsam unterordneten — eine Annahme, die, wie sich bei einer Menge ähnlicher Fälle herausgestellt hat, in der Kunst des 18. Jahrhunderts durchaus berechtigt scheint. Wie dem auch sei, kann über den Anteil Cosmas Damian Asams in der Schloßkapelle zu Ettlingen kein weiterer Zweifel mehr bestehen, da uns hier ein zweites Zeugnis zu Hilfe kommt. Es ist eine duftige Sepiaskizze von der Hand Asams im Kupferstichkabinett zu München[3]), die uns den Entwurf zu dem Mittelstücke des Ettlinger Deckengemäldes zeigt, den der Künstler bei der Ausführung, mit der alleinigen Zutat zweier Engel, getreu übernommen hat. Dieser Entwurf verrät in seiner Leichtigkeit und Flüssigkeit die ganze Virtuosität, mit welcher der Maler seine Kompositionsideen auf dem Papier zur Gestaltung bringt, durch die ihm alles hier gleich beim ersten Versuch gelungen ist, von der Figurenanordnung und Raumverteilung in den unteren Regionen, bis zu der atmosphärischen Lichtwirkung mit dem in der Höhe sichtbaren Gottvater. Die Darstellung ist eine Verherrlichung des heiligen Nepomuk, des Heiligen, dessen auch schon bei der Rastatter Schloßkirche die Markgräfin liebevoll gedenkt, allwo sogar bereits eine ihm eigens geweihte kleine Kapelle erwähnt wird[4]). Der Heilige schwebt, von einem Engel gestützt, in den Wolken aufwärts, jenen Regionen zu, in welchen, lichtumflossen, die Madonna mit dem Kinde erscheint, während über ihr, neben einer mächtigen Erdkugel, Gottvater aus dem leuchtenden Grunde taucht. Die Farben sind nun auf dem Deckengemälde selbst ganz dieser visionären Erscheinung entsprechend, von der grauen Priesterkleidung des Heiligen, bis zu dem rosa Gewand der Jungfrau auf einen gelblichen beherrschenden Grundton hin

(1) Dehio, a. a. O.

(2) Vergl. wieder Dehios Kunsthandbuch, IV, S. 84.

(3) Die Aufnahme wurde durch frdl. Vermittlung des Herrn Dr. Seyler von dem dortigen Oberaufseher Eckhard hergestellt.

(4) Über die Rastatter Schloßkapelle und ihre Freskomalereien wird in diesem Jahrgang der Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins K. Lohmeyer in einer Folge seiner bereits begonnenen Veröffentlichung: „Zur Baugeschichte des Rastatter Schlosses" eingehend handeln.

Digitized by Google

abgedämpft. Nur wenige Gewandschärpen des, dem Beschauer am nächsten gedachten Engels weisen ein hartes Rot, Blau und Gelb auf. Immerhin kann sich der Tadel Füßlis[1]), der Asams „Färbung bisweilen zu bunt" nennt, kaum auf dieses Mittelstück der flachgewölbten Kuppel beziehen, das von dem jetzt zwei Stockwerke tiefer liegenden, als Fenster zugemauerten, ehemaligen Eingangsportal einen äußerst duftigen, lichten Eindruck erweckt haben muß. Man könnte diese Bemerkung Füßlis, die er gerade bei Gelegenheit der Ettlinger Malereien Asams macht, viel eher auf den rings im Kreise um dieses Mittelstück umlaufenden Gemäldekranz deuten, mit den Darstellungen aus dem Leben und Wirken des Heiligen, die wohl um eine betontere Kuppelwirkung der an sich nur schwachgewölbten Decke für das Auge des tief unten Stehenden zu erwecken, mit ungleich kräftigerer Palette ausgeführt sind. Dieser Darstellungszyklus wird von dem eben beschriebenen Mittelstück durch ein architektonisches Scheingesims abgetrennt, das, bald mehr zurückweichend, bald mehr hervortretend, zur oberen Umrahmung je eines Hauptbildes über jeder der vier Seiten des unteren viereckigen Raumes dient, und das nur auf der, dem vorhin erwähnten ehemaligen Hauptportal gegenüberliegenden Wand von reichen Wolkenmassen überschnitten wird, die den Anschein erwecken sollen, als ob auf ihnen der Heilige gleichsam zu jenem Mittelteil der Kuppel emporgetragen würde. Zwischen diesen vier Hauptdarstellungen befinden sich dann noch vier kleinere Szenenbilder, die über je einer Ecke des unteren Raumes liegen. Überhaupt hat man die Schwierigkeit, einen viereckigen Raum durch eine Kuppel zu krönen, sehr einfach dadurch gelöst, daß man darin unter der Decke einen Kreis einbeschrieb, den man mit breitem goldenem Rande verzierte. Die vier Eckkappen von dem rechten Winkel des architektonischen Raumes bis zu der Peripherie dieser eingebauten Kreisöffnung wurden dann nach unten flach abgedeckt und mit kleinen Darstellungen geschmückt. Von ihnen sind besonders zwei äußerst reizvoll, die uns den heiligen Nepomuk bei seiner Predigertätigkeit zeigen, wie er einmal als zartbesaiteter Abbé von einer graziös geschwungenen dickbauchigen Kanzel herab zu schönfrisierten Damen in buntfarbigen Gewändern spricht, während auf der anderen Darstellung ein Paar sogar schon im neuesten mondänen Zeitkostüm erscheint: Der Kavalier im gelben Frack mit Spitzenjabot und weißer Perrücke, die Dame in weitem Reifrock mit gepudertem Haar. Die auf dem oberen Zyklus gewählten Momente aus der Geschichte des Heiligen werden durch eine, am Scheingesims befestigte Inschrifttafel jedesmal erklärt. Während er auf der einen Mittelszene als „ultor criminum" bei einem Festgelage erscheint, um durch seine Fürbitte einen Kriegsgefangenen von seinen Martern zu befreien, sehen wir ihn auf dem nächsten Mittelstücke an der Eingangswand: „in Moldaram praecipitatus", wie er kopfüber in den Fluß geschleudert wird, wo eine Schar von Engeln den Herabstürzenden erwartet. Die sich anschließende kleine Darstellung bringt darauf den Schluß: „stellis detectus et a clero sepultus". Das Hauptgemälde der der Portalseite gegenüberliegenden Wand entbehrt, wie schon erwähnt, infolge der überflutenden Wolkenmassen des architektonischen Gehäuses und somit auch des erläuternden Schildes. Doch scheint es in engstem Zusammenhang mit der folgenden kleineren Darstellung zu stehen, auf welcher Nepomuk als „advocatus pauperum" vor einem hinter einem grünen Tische thronenden hohen Rate erscheint. Zugleich mit dem Heiligen drängt sich eine klagende Menge heran, welche sich auf das eben erwähnte Mittelstück über der vierten Seite hinüberzieht, wo sich auf einer großen herrschaftlichen Freitreppe eine kleine dramatische Szene abspielt: ein Lakai

(1) Füßli und Halm, a. a. O.

Digitized by Google

in vergoldeter Livree trägt eine Schüssel zum fürstlichen Mahle und kann sich nur mühsam den Weg durch die Menge bahnen, denn unzählige flehend erhobene Arme und entgegengestreckte Hände mit versiegelten Bittschriften scheinen ihm den Durchgang versperren zu wollen. — Zuletzt wären nun noch die beiden kleinen Darstellungen über den Ecken der Eingangswand zu erwähnen, welche die Überschriften: „dignitatem contemptori" und „speculum confessorum" tragen. Die erste zeigt uns den Heiligen, wie er die angebotenen Auszeichnungen verschmäht, vor dem Kaiser, hinter dessen Thron eine gotische Kathedrale sichtbar wird. Die zweite ist vielleicht die reizvollste der ganzen Serie. Eine gekrönte Frau im goldgeblümten Gewand mit hochgestellter Halskrause kniet andächtig in einem reichgeschnitzten Beichtstuhl, der mit seinen heiter geschwungenen Linien und melodischen Kurven einen seltsamen Rahmen dieser Szene verleiht, in welcher der heilige Nepomuk die Stelle eines Beichtvaters versieht. Bei der fürstlichen Frau, die hier ihre Sünden dem Heiligen selbst unterbreitet, handelt es sich wohl um ein Porträt der Markgräfin Sibylle Auguste, die sich vielleicht in diesem Duett mit dem von ihr so verehrten Heiligen und Landsmann zu sehen gewünscht hatte. War diese ihm völlig gewidmete Kapelle doch wohl das letzte Werk, dessen Ausführung sie in ihrem an Tätigkeit so reichen Leben betrieb!

Dieser Darstellungszyklus nun, aus dem Leben des heiligen Nepomuk, zusammen mit dem Deckenmittelstück, das gleichsam die Schlußapotheose des Ganzen bringt, ist der Anteil der in dieser Schloßkirche zweifellos der Hand des Cosmas Damian Asam zugeschrieben werden muß, und der einen wertvollen Beitrag bildet zu der Kenntnis seiner künstlerischen Qualitäten. Denn so störend auch die spätere Verunstaltung des ehemaligen Raumes sich bei einer rein ästhetischen Betrachtung geltend macht, verdankt doch der Kritiker diesem Umstande allein die wertvolle Gelegenheit ein dekoratives Gemälde einmal aus unmittelbarer Nähe studieren zu können und kann sich so mit dieser Möglichkeit dem nur für die Fernwirkung schaffenden Künstler gleichsam hinter die Kulissen zu sehen, über das verlorene Gesamtbild des Raumes trösten. Freilich beeinträchtigt der Zustand des Verfalles, in dem sich das Gemälde befindet, auch diese Betrachtung und es bleibt zu hoffen, daß über kurz oder lang an die Erhaltung dieses wertvollen Bausteines in der Geschichte der Barockmalerei gedacht wird. Weit schlimmer steht es noch um die Malereien, die ehedem die vier Seitenwände der Kapelle zierten. Von ihnen ist nur noch ein kümmerlicher Rest vorhanden, der kaum eine kritische Betrachtung ermöglicht. Sie bestehen aus einer gemalten architektonischen Gliederung, welche einer Fülle in Grisaillemanier ausgeführter, lebensgroßer allegorischer Figuren zum Gehäuse dient, und die wohl bis in das jetzige Untergeschoß hinabreichte. Bei der Ausdehnung der dabei auszufüllenden Fläche scheint es mir berechtigt, die am Anfange dieses Aufsatzes ausgesprochene Vermutung zu wiederholen, daß nämlich die Ausführung der Decken- und Wandmalerei hier nicht von der Hand eines und desselben Künstlers herrühren. In diesem Falle dürfte man also die viel gröberen, dekorativen Wandmalereien nicht Asam zuschreiben, sondern könnte bei ihnen an den bereits erwähnten Italiener Colomba denken, dessen Stärke eben in derartigen dekorativen Grisaillearbeiten gelegen zu haben scheint. In den Räumen des Schlosses wenigstens, deren Ausmalung zum großen Teil als von ihm urkundlich bezeugt ist[1]), werden eine Menge derartiger Allegorien erwähnt. Eine Justitia, Clementia, Prudentia, Veritas, Fortituda, Temperentia usw., die durch die Bezeichnung: „basrilievi blau in blau" oder wie bei anderen Allegorien der Kunst: „grün in grün" als

(1) Ettlinger Bauakten, a. a. O.

Digitized by Google

ähnliche in Grisaillemanier ausgeführte Malereien gekennzeichnet werden, deren Technik natürlich der Fassadenmaler wie kein anderer beherrschen mußte.

So scheint es mir wahrscheinlich, daß die leider nur in so kümmerlichen Resten erhaltenen Grisaillefiguren und die gemalte Scheinarchitektur an den Wänden der Ettlinger Schloßkapelle von dem dort jahrelang tätigen Colomba ausgeführt wurden, während der nur vorübergehend, von Bruchsal aus, dort weilende vielbegehrte und hochgeschätzte Asam wohl auf die besondere Empfehlung seines Gönners, des Kardinals und Bruchsaler Fürstbischofs Damian Hugo von Schönborn, mit dem vornehmeren Auftrag der Ausmalung der flachgewölbten Decke betraut wurde.

Digitized by Google

WIEDERGEFUNDENE BILDER AUS DEN SAMMLUNGEN DER MARGARETE VON ÖSTERREICH

Von GRETE RING

Mit zwei Abbildungen auf einer Tafel

Die Sammlungen Margaretens von Österreich, der Tochter Maximilians I., sind in Inventaren sorgsam gebucht, so sorgsam, daß neben Hauptstücken auch schon bescheidener Besitz in dem unserer Zeit überkommenen Bestand nachzuweisen war — neben Jan van Eycks Brunnenmadonna und seinem Arnolfinipaar die Bildnisse fürstlicher Kinder aus Margaretens Verwandtschaft und das Abbild ihres zweiten Gatten Philibert von Savoyen[1]). Von solch vergleichsweise bescheidener Bedeutung sind die folgenden Stücke, deren Einführung nur dazu dienen soll, das schon gewonnene Wissen von Geschmack und Sammeltätigkeit der Fürstin ergänzend zu bestätigen.

1. Das Inventar vom Jahre 1523 verzeichnet unter den „riches tableaux de paincture" der „seconde chambre à chemynée": „Item, ung aultre tableau de Ecce homo, ung escripteau pendu au col et petiz ainges en chiefz, tenant en une main ung fouet et verges et en l'aultre une canne, le fond rouge"[2]). Dem entspricht wörtlich die Darstellung des Schmerzensmannes im Museo Civico zu Verona (Nr. 382; Höhe 0,44 m, Breite 0,34 m): eine Halbfigur Christi, in blaßvioletter Gewandung, vor einem zinnoberroten Heiligenschein, in dem ganz lichtfarbene Engel mit den Marterwerkzeugen schweben; auf der Brust ein Täfelchen mit der Inschrift: „Ecce Rex Wester". Das Bild wurde mit einer Anzahl von Repliken schon vor Jahren von M. J. Friedländer für Jan Mostaert in Anspruch genommen[3]) — wäre der „Glückschе Mostaert" noch Hypothese und nicht längst gesicherter Besitz der Wissenschaft, hätte sich hier ein neues Argument zu seiner Bestätigung gefunden: noch einmal führt ein Stück mit allen Stilmerkmalen der Mostaert-Gruppe in die nächste Umgebung Margaretens von Österreich, als deren Hofmaler uns der Harlemer Meister überliefert ist. Dazu zeigt das Ecce homo in Verona in seltener Klarheit des Meisters Beziehungen zu seinem großen Stammes- und — etwas älteren — Zeitgenossen Geertgen tot Sint Jans. Geertgens Darstellung des Schmerzensmannes im Utrechter Erzbischöflichen Museum klingt nach: es ist noch fast dasselbe Gesicht mit der dreieckigen, keilförmigen Nasenbildung, dem spitzen Mund, der rötlichbraunen Karnation; es ist die gleiche Auffassung Christi als des ein wenig schwächlich Leidenden, mit der gleichen sentimentalen Neigung des Kopfes auf die rechte Schulter. Nur kommt, was bei Geertgen in der Tat zartes Sentiment war, hier ein wenig verschlafen heraus, und die Augen, bei Geertgen schmerzlich zusammengezogen und sehr ausdrucksvoll schräggestellt, blicken hier groß, weit offen und ein wenig leer. Von Geertgen kommen auch die Engel des Hinter-

(1) G. Glück, Kinderbildnisse aus der Sammlung Margaretens von Österreich. Jahrbuch der Kunsthistor. Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses, XXV, p. 227, und G. Glück, Über einige Bildnisse von Jan Mostaert, Beiträge zur Kunstgeschichte, Franz Wickhoff gewidmet. Wien 1903, p. 66. Vergl. auch Schlosser, Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Leipzig 1908, p. 33.

(2) Michelant, Compte rendu des séances de la comission royale d'histoire. 3e série, t. XII. Bruxelles 1871, p. 84.

(3) Friedländer, Repertorium, XXVIII, p. 518. Von allen fünf erwähnten Stücken stimmt nur das Veroneser genau mit der Beschreibung des Inventars überein; auch scheint es mir in der Qualität höher zu stehen als die übrigen — mir freilich nur in Abbildung bekannten — Exemplare.

Digitized by Google

grundes — man denkt an die „Heilige Nacht" der Sammlung von Kaufmann zu Berlin. Van Manders Gewährsmann für das Leben des Geertgen tot Sint Jans, der Maler Aelbert Simonsz., gibt zwar ausdrücklich an, sein Lehrer Mostaert habe den Geertgen nicht mehr gekannt, doch liegen die Beziehungen zwischen den beiden Künstlern klar zutage — schon früher wurde beobachtet, daß Geertgens Beweinung in Wien als Mittelstück eines Altars kopiert ist, dessen Flügel den Stil des Mostaert zeigen.

2. Im Inventar der Fürstin vom Jahre 1516 steht gebucht: „Ung aultre tableaul d'ung homme et une femme qui est fait d'une bonne main et est bien vieulx; l'homme tient une tasse et la femme une fleur"[1]). Ich glaube das Original in einem 1496 datierten Doppelporträt der Sammlung v. Auspitz in Wien gefunden zu haben (erworben 1912 aus dem englischen Kunsthandel; Eichenholz, Höhe 0,36 m, Breite 0,27 m). Die in diesem Falle nur ein wenig wortkargere Beschreibung scheint mir dem Bild genügend zu entsprechen, namentlich in Anbetracht des zu früher Zeit vergleichsweise seltenen Vorwurfs. Befremden könnte das „bien vieulx" bei einer Tafel, die gerade zwanzig Jahre vor Aufnahme des Inventars gemalt ist, doch findet sich der Ausdruck ziemlich wahllos in Inventaren der Zeit verwendet, als lobendes Beiwort, nicht anders als etwa ein „bien exquis". Vielleicht, daß das „vieulx" auch auf die in der Tat seltsam altertümlich zurückgebliebene Haltung des Bildes zielen sollte. Es handelt sich bei dem Bild der Sammlung v. Auspitz, wie der scharfe Blick des Mannes und das oben angebrachte Lukaswappen zeigen, um die Selbstdarstellung eines Malers mit seiner Gattin. In der Anordnung hat die Tafel eine bis ins Detail gehende Ähnlichkeit mit dem sogenannten Gothaer Liebespaar — eine Verwandtschaft, die mir die einmal ausgesprochene Vermutung, es könne sich auch bei dem vielgedeuteten Gothaer Rätsel um ein Selbstbildnis handeln, gut zu stützen scheint[2]). Zumal, da auch in einem dritten frühen Doppelporträt von Ehegatten — einem Stich des Israhel von Meckenem (B. 1) — der Maler sich selbst mit seiner Frau gibt. Der Typus des Mannes auf der Wiener Tafel erinnert an das Selbstporträt des Meisters von Frankfurt (auf dem Sippenaltar im Historischen Museum zu Frankfurt a. M.), die Ähnlichkeit erstreckt sich bis auf auffallende Einzelheiten, wie die tiefeingeschnittene Falte über der Nasenwurzel; Stil, Malweise und Farbengebung führen in die Nachfolge des Quentin Massys, widersprechen also einer Bestimmung auf den „Frankfurter" nicht, ohne daß darum das Bild schon mit Sicherheit als Selbstporträt des Meisters eingeführt werden soll. Es würde im übrigen kaum Wunder nehmen, ein Werk des „Frankfurters" in den Sammlungen der Margarete zu finden: seine Art, die Porträts von Mitgliedern des österreichischen Fürstenhauses unter der Maske heiliger Figuren in seine Andachtsbilder einzufügen, spricht genugsam von Beziehungen zu Margaretens Geschlecht. Auf seinem Triptychon der „Anbetung" in der Stuttgarter Galerie (Nr. 121) erscheint Margaretens Vater Maximilian als einer der heiligen drei Könige, und es ist ständige Gewohnheit des Meisters, dem ältesten König die Züge Friedrichs III., des Großvaters der Fürstin, zu verleihen.

3. Ein drittes Stück, auf das eine Stelle in Margaretens Inventaren zum mindesten annähernd passen dürfte, liegt seit kurzem in seiner Gesamtheit vor; es handelt sich um ein Diptychon mit der Darstellung der Maria auf dem einen, mit der

(1) Le Glay, Correspondance de l'empereur Maximilien Ier et de Marguerite d'Autriche. Paris 1839, t. II, p. 481.

(2) Habicht, Repertorium, XXXV, p. 546.

Digitized by Google

betenden Fürstin selbst auf dem andern Flügel: „Receu puis cest inventoire fait ung double tableau; et l'ung est N^re^ Dame habillée du bleu tenant son enffant droit et en l'aultre Madame à genoux, adorant ledit enffant“[1]). Die Madonnenhälfte ist seit längerer Zeit bekannt, sie kam aus der Sammlung König Wilhelms I. von Holland 1830 in den Besitz der Fürstin von Wied. Die Bildnishälfte tauchte im vorigen Jahr im englischen Kunsthandel auf und wurde von Herrn von Hollitscher zu Berlin erworben[2]). Die Rekonstruktion konnte auf Grund einer schwachen Kopie des Ganzen geschehen (Sammlung Lescarts, Mons)[3]). Als Meister der Originale erscheint wieder ein Hofmaler Margaretens: Bernaert van Orley.

(1) Inventar von 1523. Michelant, a. a. O., p. 87.
(2) Berliner Leihausstellung Mai 1914, Nr. 114.
(3) Friedländer, Jahrbuch der kgl. Preußischen Kunstsammlungen, XXX, p. 26.

Digitized by Google

REZENSIONEN

MAX FRANKENBURGER, Die Alt-Münchner Goldschmiede und ihre Kunst. Mit 132 Abbildungen. XVI u. 544 S. Verlag von F. Bruckmann, A. G., München.

Das Buch besteht aus drei Teilen. Der erste behandelt die Geschichte der Goldschmiedekunst in München, der zweite gibt biographische Notizen über Goldschmiede, die von 1292—1800 in München tätig waren, der dritte druckt im Wortlaut Urkunden zur Geschichte der Goldschmiedekunst in München ab und enthält eine Liste von Münchner Beschauzeichen, Meistermarken und unsignierten, vermutlich Münchner Arbeiten.

Der Wert des Buches beruht nicht auf seinem ersten Teil, der deshalb zuletzt besprochen werden soll. Der zweite und dritte Teil sind die schönen Früchte zehnjähriger, bienenfleißiger Arbeit. — Frankenburger hat mit einem ungewöhnlichen Aufwand von Geduld und Nervenkraft die Archive durchforscht und ist bei Aufzeichnung seiner Funde nicht in den Fehler so vieler Archivforscher verfallen, uns auch unwesentliches und gleichgültiges mitzuteilen. Seine Wiedergabe der aktenmäßigen biographischen Notizen kann geradezu als musterhaft bezeichnet werden durch ihre knapp-sachliche und übersichtliche Form. Dieser zweite Teil des Buches wird auf Jahre hinaus eine Fundgrube sein für jeden, der über Kunst und Kultur in Bayern arbeitet. Im dritten Teil des Buches sind die von Marc Rosenberg in der zweiten Auflage seiner „Merkzeichen" veröffentlichten 42 Monogramme um 53 vermehrt worden, 500 signierte Münchner Goldschmiedearbeiten sind nachgewiesen, eine verschwindend kleine Zahl gegenüber der Unmenge erhaltener Nürnberger und Augsburger Arbeiten. Ein ausgezeichnet gearbeitetes Register schließt das Buch und erhöht noch seine Brauchbarkeit, da es den gesamten Inhalt präsent erhält.

Die Schwäche des Buches ist sein erster Teil, der auf Kunstdruckpapier und mit meist guten Autotypien geschmückt am anspruchsvollsten auftritt. Mangel an kunsthistorischer Schulung, an Blick und Überblick machen sich hier störend bemerkbar, und wir bedauern, daß Frankenburger, der das Material fast lückenlos beschafft hat, daraus die naheliegenden wichtigen und richtigen Folgerungen zu ziehen sich scheute.

Zunächst haben die schwäbischen Holzfiguren der Blutenburger Kapelle mit Erasmus Grasser nichts zu tun. Ebensowenig die silberne Bennobüste der Frauenkirche in München mit Peter Candid. Candid war weder, wie Frankenburger schreibt, genial — er war ein braver Familienvater und ein ebenso braver, gegen Ende seines Lebens sogar ängstlich arbeitender eklektischer Maler — noch hat er sich je mit Entwürfen für Bildhauerei oder gar für Kunstgewerbe befaßt. Ich habe dies schon im Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst (Bd. 83) betont. Daß der hl. Michael an der Fassade der Michaelskirche oder gar die Bavaria im Hofgarten nicht das mindeste mit Candid zu tun haben, daß die Mariensäule erst nach Candids Tod errichtet wurde, daß die knienden Krieger am Ludwigsgrab der Frauenkirche von dem geplanten Sustrisschen Fürstengrabe Wilhelms V. in der Michaelskirche stammen, ist längst bewiesen. Von Goldschmiedearbeiten im Stilcharakter Peter Candids zu sprechen geht gar nicht an. Selbst wenn Candid wirklich eine Skizze zur Bennobüste gemacht hätte, was wäre an dem ausgeführten Werke noch von Candids Art zu erkennen gewesen? Bei keinem Zweige des Kunstgewerbes geht auf dem weiten Wege von der Skizze bis zum fertigen Werke soviel vom geistigen Gehalt des Entwurfes verloren, wie gerade bei der Goldschmiedekunst, und eben deshalb haben nur äußerst selten bedeutende Künstler Goldschmiedearbeiten entworfen, die sie nicht auch selbst ausführten. Ein Blick auf die silberne Büste der hl. Anastasia (Abb. 90) in Benediktbeuern und auf die in der Graphischen Sammlung in München bewahrte Skizze Egid Quirin Asams zu diesem Werke bestätigt dies vollauf. Die Bennobüste hätte nun niemand je mit Candid in Verbindung gebracht, wäre nicht eine über hundert Jahre spätere Zeichnung nach der Büste erhalten, und trüge nicht dieses Blatt auf der Rückseite von noch späterer Hand den Vermerk: P. Candit 1601. Späteren Generationen war Candid der Ausdruck für bestes Münchner Kunstschaffen um die Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert, während Namen wie Sustris bald vergessen wurden. Zahllose Handzeichnungen der verschiedensten Meister wurden später mit dem Vermerk „Candid" versehen, diesen Vermerken aber Beweiskraft zuzuschreiben ist eine Forschungsmethode, die wir begraben geglaubt hatten. Die Beziehung Candids zur Bennobüste soll hier um so nachdrücklicher abgelehnt werden, als sie schon in Ausstellungskataloge übergegangen und in kritiklosen Besprechungen als wissenschaftliche Entdeckung gepriesen worden ist. — Die öfters noch ganz unrevidierten Zuschreibungen von Münchner Handzeichnungen derselben Zeit in der

Digitized by Google

Graphischen Sammlung zu München übernimmt Frankenburger meist und kommt danach zu falschen Schlüssen. Candids zeichnerische Handschrift ist genau bekannt und ebenso unverkennbar wie jene des Sustris. Abbildung 45 und 46 haben gar nichts mit Candid zu tun. Daß Sustris auch für Goldschmiede gezeichnet, ist bei seiner Stellung am Münchner Hof sehr wahrscheinlich; durch erhaltene Zeichnungen war der Beweis bisher aber nicht zu erbringen; wohl aber gerade für eines der besten Münchner Bronzewerke (Münchner Jahrbuch, a. a. O.). Der Sockel der Georgsstatuette, Abbildung 40, ist nach Wappen und Inschrift über 20 Jahre nach Sustris' Tode entstanden. Die Zeichnungen Abbildung 34 und 35 sind nicht von Hans Muelich und die daraus gezogenen Schlußfolgerungen falsch. Abbildung 35 ist zum Teil von Holbeins Londoner Skizzenbuch abhängig. Wie ich schon im Formenschatze 1904 ausführte, hat Muelich wohl überhaupt nie Entwürfe für Goldschmiede hergestellt, sondern nur gemalte Inventare der schon vorhandenen herzoglichen Schmuckbestände geliefert; von einem „Muelich-Stil" in der Goldschmiedekunst zu sprechen, sollte man allmählich vermeiden, nachdem wir in diesem sogenannten Muelich-Stil deutsche, französische und italienische Arbeiten zuverlässig zu scheiden nur in Ausnahmefällen vermögen. Auch Irrtümer vor dem Objekt sind Frankenburger begegnet. So bewundert er eine „herrliche" Kußtafel von Isaak Melperger in der Allerheiligen-Hofkirche, übersieht aber dabei, daß nur noch die einfache Rückseite mit der Meistermarke von Melperger stammt, die angeriegelte Vorderseite aber eine geringe, über 100 Jahre spätere Arbeit ist, die als Ersatz gefertigt wurde für die verlorengegangene ursprüngliche, wohl wirklich sehr reiche und herrliche Vorderseite. Die neuere Literatur, soweit sie nicht ganz speziell über Goldschmiedekunst handelt, ist nur teilweise benutzt. So wäre bei der Radziwil-Schale, Abbildung 65, der Aufsatz im Connoisseur, 1907, S. 20ff. zu erwähnen, usw. Die Münchner Zunftgeschichte setzt sich nur aus der Wiedergabe einiger Akten und archivalischer Notizen zusammen, und die Vergleiche mit den Verhältnissen der Goldschmiedezunft etwa im nahen Augsburg und in Nürnberg sind unterlassen. Bei der sonst guten Ausstattung des Buches stören die autotypischen Wiedergaben farbiger Lithographien aus dem Zettler-Enzler-Stockbauerschen Werke über die Reiche Kapelle, die den Anforderungen an wissenschaftliche Buchillustration nicht mehr genügen.

Aus Frankenburgers mühevoller Arbeit ergibt sich, daß „die ab und zu gehegten Zweifel an der Bedeutung der Alt-Münchner Goldschmiedekunst" bestehen bleiben. Die mittelalterliche Goldschmiedekunst Münchens muß solange als unbedeutend angesehen werden, als namhafte Werke weder im Original noch aus Akten zuverlässig nachgewiesen werden können. Daß eine beträchtliche Zahl von kleinen Goldschmieden und Stempelschneidern zur Deckung des täglichen bürgerlichen und kirchlichen Bedarfes vorhanden war, ist selbstverständlich. Gehoben wurde die Münchner Goldschmiedekunst erst durch die internationale Hofkunst des 16. Jahrhunderts. Von jetzt an überrascht die große Zahl eingewanderter Künstler, die Menge der nach auswärts vergebenen Aufträge, die kleine Zahl eingesessener Münchner Goldschmiedefamilien. Im 17. Jahrhundert ist der Zuzug Bregenzer Meister besonders bemerkenswert. Die Vorliebe des Barockstils für Juwelierarbeit konnte durch Münchner und in München vollends nicht befriedigt werden, wo damals so wenig wie heute ein Edelstein gebohrt oder gar geschliffen werden konnte. Nur die Münchner Goldschmiedekunst der Renaissance darf mit der gleichzeitigen Goldschmiedekunst in Augsburg und Nürnberg verglichen werden.

Ernst Bassermann-Jordan.

JULIUS MEIER-GRAEFE, Entwicklungsgeschichte d. modernen Kunst. Zweite umgearbeitete u. ergänzte Auflage mit mehr als 600 Abbildungen. In 3 Bdn. Erster Band. München 1914. Verlag von R. Piper & Co.

Zehn Jahre nach Erscheinen der ersten, bald vergriffenen Auflage seiner Entwicklungsgeschichte, gibt Meier-Graefe eine Neuauflage seines inzwischen zu einer Art von klassischem Ruf gelangten Werkes in einer von Grund aus revidierten Form heraus. Man kann schon nach dem ersten jetzt vorliegenden Bande, der bis Courbet führt, sagen, daß es sich um ein fast vollkommen neu geschriebenes Buch handelt, das in seiner größeren Differenzierung der älteren Fassung gegenüber sich wie das ausgeführte Gemälde zur Skizze verhält. Um so erstaunlicher ist es, daß bei diesem Prozeß nichts von der „Motion" verloren gegangen ist, von der das launige Vorwort spricht; jede Zeile atmet den Eindruck des ursprünglichen tiefen Erlebnisses. Freilich ist das Maß der Detailausführung immer noch ein sehr ungleiches, die ganze Anlage nicht streng systematisch, wenngleich nicht so sprunghaft, wie die Inhaltsübersicht vermuten läßt. Das „Gruppieren nach Potenzen"

Digitized by Google

hat Meier-Graefe dazu geführt, die Entwicklungsfaktoren auf ganz wenige Namen zu reduzieren und so das vielfach komplizierte Spiel von Kräften in ein vielleicht allzu simples Schema aufzulösen. Durch diese rigorose Scheidung der „Komponisten" von den „Musikern" ist zwar erreicht, daß die großen Richtungslinien mit willkommener Klarheit sich herausheben; doch isoliert Meier-Graefe seine Helden in einer Weise, die den Eindruck der Kontinuität der Entwicklung bisweilen verunklärt. Selbst Bahnbrecher wie Delacroix werden von der Strömung, die sie erregen, ihrerseits wieder getragen. Géricault ist diesmal ein besonderes Kapitel gewidmet, aber Decamps wird als „Virtuose" kurzerhand beiseite geschoben, das Vorläufertum des frühen Gros und des späten Prud'hon — Charles Blanc nennt ihn einen „réformateur tout aussi bien que Géricault" — nur sehr unwillig zugestanden. Auch die Leistung Delacroix' lag damals eben sozusagen in der Luft.

Diese eigenwilligen Proportionen, die eine stoßweiße Entwicklung vortäuschen, wo es sich in Wahrheit um eine ganz allmähliche, wohl vorbereitete Wandlung der Formanschauung handelt, machen sich besonders bemerkbar in den Abschnitten über die deutsche Kunst. Carstens, die Parallelerscheinung zu David in Deutschland, wird nur gestreift! Die Entwicklungslinie, die von Mengs über Carstens zu Schick und weiter zu den Nazarenern hinführt — das Stuttgarter Noahbild Schicks macht die Evolution des Nazarenertums aus dem Davidschen Klassizismus vollkommen einleuchtend — kommt nicht mit genügender Deutlichkeit heraus. Im übrigen erfährt die Kunst der Nazarener eine ausführliche und glänzende Darstellung (im Gegensatz zu der summarischen Behandlung dieses Abschnittes in der älteren Auflage), die von der vollen Empfindung für den nationalen Wert dieser vielmißachteten Kunst getragen ist. Nur Cornelius wird von Meier-Graefe bedauerlich unterschätzt; der Schöpfer des Brandes von Troja verfügte über mehr als eine „für Miniaturen ausreichende Gestaltung"! Durchaus plausibel begründet wird dagegen die grundsätzliche Ablehnung Turners; allerdings trifft der gegen seine Kunst von Meier-Graefe erhobene Vorwurf zugleich vier Fünftel aller modernen impressionistischen Malerei.

Vollständig neu geschrieben sind die Kapitel über die alte Kunst, ein kühner, rasender Flug durch eine achtzehnhundertjährige europäische Kunstentwicklung, die von Meier-Graefe als ein in vier großen Akten sich abrollendes Drama dargestellt wird; mit dem Fallen des Vorhanges setzt das Chaos ein, unter dessen Zeichen die Anfänge der modernen Kunst stehen. Das alles ist in jene flüssige, geistreiche Form der Diktion gegossen, über der der Zauber der scheinbar mühelosen Improvisation liegt. Die bedeutendsten Werte dieses ersten Bandes liegen entschieden bei der Darstellung der französischen Kunst. Prachtvoll ist das der älteren Auflage gegenüber auf mehr als den doppelten Umfang erweiterte Kapitel über Ingres, das zum erstenmal mit allem Nachdruck auf die Einheitlichkeit der künstlerischen Erscheinung Ingres hinweist und die sinnlose Unterscheidung zwischen dem großen Zeichner und dem schlechten Koloristen aufhebt. Der Abschnitt über Géricault, die von schöner Erregung durchglühten Kapitel über Delacroix, Daumier und Corot, die Würdigung Courbets, diese Partien gehören mit zum Geistvollsten, was über die neuere französische Kunst geschrieben worden ist.

Jeder Band wird in der neuen Auflage seinen besonderen Tafelappendix erhalten, der sich in dem ersten Bande durch eine Fülle selten oder überhaupt noch nicht publizierten Materials auszeichnet. Der Verlag verspricht zum Herbst das Erscheinen des kompletten Werkes, das drei starke Textbände umfassen wird. Hans Vollmer.

AUGUST SCHMARSOW, Federigo Baroccis Zeichnungen. Abhandlungen der philologisch-historischen Klasse der Kgl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, Bd. 28, Nr. 3; Bd. 29, Nr. 2; Bd. 30, Nr. 1. Leipzig 1910/13. Verlag von B. G. Teubner.

Der Barocci-Monographie Schmarsows und ihrem ersten Ergänzungsband mit dem Verzeichnis von Baroccis Zeichnungen in Florenz, die hier bereits angezeigt wurden (M. f. K. III, 2), sind inzwischen drei weitere Ergänzungsbände gefolgt, die die Bestände der übrigen italienischen und außeritalienischen Kabinette katalogisieren. Damit darf dieses kritische Verzeichnis der Barocci-Zeichnungen nun als abgeschlossen gelten, da ein letztes, später zu erwartendes Heft sich auf Nachträge verstreuter Einzelheiten und erläuternde Studien beschränken wird. In Italien kommt nach den Uffizien vor allem eine Privatsammlung in Betracht, deren Besitz an Barocci-Zeichnungen zwar nicht der Zahl, aber der guten Provenienz nach sich mit dem in Florenz messen kann: die ca. fünfzig Blätter der Casa Viviani in Urbino führen als Hinterlassenschaft des Barocci-Schülers Antonio Viviani, genannt il Sordo, geraden Weges

Digitized by Google

in das Atelier des Meisters zurück. Kleinere Beiträge liefern noch der Palazzo Albani und die Accademia Raffaello in Urbino, ferner Rom (Palazzo Corsini), Bergamo, Mailand, Venedig u. a. Die stattliche Zahl wertvoller Blätter, die der Louvre besitzt, stammt teils aus den Mappen trefflicher Kenner wie Crozat, Mariette und Jabach, teils aus dem Nachlaß von Künstlern wie Coypel und de Cotte, und ist zugleich ein Beweis für das lebhafte Interesse, das das französische Barock dem zweiten Urbinaten entgegenbrachte. Neben dem Britischen Museum steht unter den englischen Sammlungen die des Herzogs von Devonshire in Chatsworth obenan, in der sich u. a. ein kleiner Karton mit der Madonna di S. Rocco e S. Sebastiano gefunden hat, eine Originalzeichnung Baroccis zu einem Jugendwerk, das bisher nur aus einem Stich des Cornelius Bloemaert bekannt war. Ebenso bildet die hier neu entdeckte großartige Zeichnung zu der Himmelfahrt Mariens eine wichtige Ergänzung zu der mehr malerisch gehaltenen und wohl später entstandenen Ölskizze dieses Alterswerkes in Dresden. Oxford mit dem jetzt neu aufgestellten Bestand im Christ Church College, Madrid mit seiner Nationalbibliothek, das Nationalmuseum in Stockholm, dessen Barocci-Blätter sich aus der ehemaligen Sammlung Crozat herleiten, und der reiche Besitz der Albertina in Wien sind von den ausländischen Kabinetten besonders hervorzuheben. Ihnen schließen sich in deutschen Museen zwei Kollektionen an, die erst neuerdings ans Licht gekommen sind: im kunsthistorischen Museum der Universität Würzburg einige dreißig Blatt, und der noch reichhaltigere Bestand des Kupferstichkabinetts in Berlin, der mit der Sammlung Vincenzo Pacetti um 1855 durch Waagen erworben wurde und seither in Vergessenheit geraten war.

Mit der Katalogisierung aller dieser Bestände verbindet sich zugleich die kritische Sichtung, indem Schmarsow die Zeichnungen jedesmal nach ihrer Zugehörigkeit zu den im Original oder in Stichen bekannten Gemälden ordnet. So werden z. B. jetzt erst die in Stockholm befindlichen Blätter genau bestimmt, während Sirén sich in seinem Katalog auf ganz allgemein gehaltene Bezeichnungen beschränkte. Auch gegen die von Wickhoff gebrachten Bestimmungen (Jahrbücher der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 13) ergeben sich verschiedene Abweichungen, von denen die hauptsächlichsten angeführt seien. Die „betenden und verehrenden Frauen auf Wolken", deren Echtheit Wickhoff (Nr. 644) leugnet, werden Barocci zurückgegeben und zwar als Entwurf zur Madonna del Popolo (Frauengruppe vorn) und zugleich als wichtiges Bindeglied zur Kreuzabnahme in Perugia erkannt; dem gleichen Bild werden zwei Einzelstudien zugewiesen, die Wickhoff (Nr. 646 und 647) zur Beschneidung im Louvre in Beziehung setzen wollte. Das Blatt Nr. 640 darf nicht als Studie zur Madonna del Rosario angesprochen werden, sondern gehört nach der Haltung der Madonna und der Tracht des Knieenden zur Gürtelspende an St. Thomas. Außerdem wird noch für verschiedene Einzelfiguren und Köpfe die Eigenhändigkeit Baroccis und die Identität mit bestimmten Werken festgestellt. Im einzelnen werden über die Zuweisung von Teilstudien in den Kreis des einen oder anderen Gemäldes natürlich immer Meinungsverschiedenheiten herrschen, solange gewisse Tafeln verschollen bleiben und die italienischen Sammlungen immer noch kleine Nachlesen von Barocci-Zeichnungen zutage fördern. Aber der grundlegende Charakter dieses kritischen Katalogs wie der eigentlichen Monographie Schmarsows steht fest, gesichert sowohl durch die scharfe Erfassung von Baroccis historischer Bedeutung wie durch intimste Kenntnis des weitverstreuten Materials.

W. Balzer.

WILHELM PINDER, Deutscher Barock. Die großen Baumeister des 18. Jahrhunderts. Mit 100 Abbildungen. Leipzig, Karl Robert Langewiesche, Verlag.

Der einzige Fehler dieses Buches ist sein größter Vorzug: Es hat nach außen hin die Ambitionen populär zu sein, weil es fatalerweise in jener Serie der „blauen Bücher" erschien, die mit ihren Massenauflagen nicht der Wissenschaft, sondern dem Bildungsbedürfnis des breiten Publikums dienen. In dieser Serie ist Pinders Werk das, was man einen weißen Raben heißt. Ein klassisch-ernstes, fast zu ernst-sachliches Dokument, das der Erkenntnis einer Zeit vorarbeitet, die — trügen nicht alle Anzeichen — über kurz oder lang wieder an der Ehrentafel der Kunsthistorie Platz nehmen wird. Wäre das Buch „unpopulär" erschienen, man würde es wahrscheinlich unter die Standardwerke der neueren Kunstliteratur aufnehmen, es vielleicht sogar Seite an Seite neben Wölfflins „Klassische Kunst" stellen. So aber ist es unverdientermaßen eine Nummer in einer nicht eigentlich fachwissenschaftlichen Folge, auf die man sich erst besinnen muß. Und doch hat gerade diese anspruchslose Veröffentlichung alle Vorzüge, die man epochalen Publikationen überhaupt nach-

Digitized by Google

rühmen darf: Das Vorausgreifen im künstlerischen Erfassen, den Mut, gegen überkommene, durch nichts begründete Urteile Front zu machen und die stille Liebe zu einem Zeitabschnitt nationaler künstlerischer Vergangenheit, dem die nächste Zukunft bereits die sichere Anerkennung bringen wird. Eine bei einem populären Werke selten gekannte Vertrautheit mit dem — man darf heute noch sagen — fast fremden Stoffgebiet, und eine Klarheit im Begreifen kulturhistorisch vielbedeutender Gegensätze und Entwicklungsreihen sind die Hauptmerkmale dieser Arbeit, die sowohl ihrem Aufbau nach wie in ihren Quellen und Anschauungsmitteln immer aus dem Vollen schöpft. Ein moderner Geist hat hier die Materie von innen heraus gestaltet und belebt, nicht philologisch, sondern fruchtbar neubildend im Geiste des ewig Unvergänglichen, das gerade dem deutschen Barock eignet und auch die illustrative, wissenschaftlich höchst bemerkenswerte Auswahl der dargestellten Objekte ordnet sich dem fundamentalen Gedanken des Buches unter. Georg Biermann.

HELENE HENZE, Die Allegorie bei Hans Sachs mit besonderer Berücksichtigung ihrer Beziehungen zur graphischen Kunst. (Hermaea, XI., herausgegeben von Philipp Strauch.) Halle 1912. Verlag von Max Niemeyer.

Die vorliegende, sorgsame und fleißige Arbeit verdankt zwar ihre Entstehung der Anregung des germanistischen Lehrers Strauch in Halle und rückt demgemäß die literarhistorische Behandlung in den Vordergrund, verdient aber dennoch auch in der kunstgeschichtlichen Literatur ihre Würdigung, da sie materialreiche Aufschlüsse über das zumeist etwas trockene und dürre Thema der allegorischen Darstellung in der graphischen Kunst des 16. Jahrhunderts gibt, die bisher nur andeutungsweise in den Arbeiten von Giehlow und Lichtenberg behandelt wurde. Das vorliegende Buch ist zum größten Teil katalogartig angelegt, was für ikonographische Untersuchungen ja zumeist der richtige Weg ist; man hätte jedoch gerne eine über das knappe Schlußwort hinausgehende synthetische Darstellung der Ergebnisse der weitschweifigen Untersuchungen gewünscht. Im ersten Teil wird die literarische Grundlage der Allegorie im Werke des Hans Sachs ausführlich dargestellt, im zweiten Teil werden diese Grundlagen auf ihre Quellen hin untersucht, die einmal im Literarischen, dann aber auch in der bildenden Kunst liegen. Hier ergibt sich dann mancher Aufschluß über allegorische Darstellungen von Kupferstichen bekannter und anonymer Meister. Es werden die mit einem Holzschnitt in der Entstehung selbst verbundenen Gedichte Hans Sachsens gewürdigt und der Einfluß gleichzeitiger oder vorausgehender Darstellungen auf einzelne Vorstellungen und Gedankenkreise erörtert. Der Untersuchung sind einige besonders charakteristische bildliche Beispiele in Reproduktionen beigegeben. Ein Verzeichnis der im Text erwähnten Allegorien erleichtert die Benutzung der Arbeit für ikonographische Einzeluntersuchungen. W. F. Storck.

KARL VOLL, Frankreichs klassische Zeichner im 19. Jahrhundert. Mit 34 Textillustrationen und 64 Tafeln. München 1914. Holbein-Verlag.

Der Titel des Buches ist irreführend. Nicht die klassischen Zeichner kommen im Text und in den Reproduktionen zu ihrem Recht, sondern die Absicht war, wie auch in der Einleitung betont, einen kurzen, systematischen Überblick über die Geschichte der französischen Illustration zu geben. Aber selbst bei einer entsprechenden Abänderung des Titels bleibt es unfaßbar, daß nicht einmal der Name von Constantin Guys, dieses glänzenden Schilderers des zweiten Kaiserreiches, des Mitbegründers der „London Illustrated News“ und des „Punch“, dessen Zeichnungen (Kollektion Nadar) von unheimlichem Leben erfüllt sind, von Voll erwähnt wurde. Die Anerkennung, die dem Lebenden in Frankreich offiziell versagt blieb, wurde hier dem Toten, fast 30 Jahre nach seinem Hinscheiden, nicht gezollt. Und wenn Guys auch in die Entwicklung der französischen Buchillustration nicht eingegriffen hat, so darf eine Persönlichkeit seiner Bedeutung in diesem Zusammenhang nicht schweigend übergangen werden.

Sieht man von dieser Lücke ab, so gibt Voll im knappen Umriß einen vorzüglichen Überblick über die Geschichte der französischen Buchillustration im 19. Jahrhundert bis zum Jahre 1870. Um das Jahr 1795 tritt der Bruch mit der Tradition ein, bei den Künstlern so gut wie beim Publikum. Die von der Firma Didot l'ainé eröffnete Subskription auf Fragonards Illustrationen zu Lafontaines „Contes et Nouvelles“ hat so gut wie gar keinen Erfolg und dieses großartigste Werk der Illustrationskunst im 18. Jahrhundert bleibt unvollendet. Die neuen Künstler, die nun die Epoche beherrschen, bedienen sich einer neuen Technik, an Stelle des früher beliebten Kupferstiches tritt die Lithographie. Daneben macht

Digitized by Google

sich der aus England neu eingeführte Holzschnitt geltend. Englische Holzschneider lassen sich in Frankreich nieder und machen sich Bewicks Verfahren: in hartem statt in weichem Holz und nicht in der Richtung der Faser, sondern gegen diese zu schneiden, zunutze. Während sich die bedeutendsten von Ch. Philipon in den 30er Jahren begründeten Zeitschriften „Caricature" und „Charivari" der Technik der Lithographie bedienen, kommt der Holzschnitt zuerst für die romantische Vignette kleinen Formats in Anwendung. In der Mitte des Jahrhunderts, als die französischen Holzschneider die englischen verdrängen, wird der Tonholzschnitt ausgebildet, namentlich im „Journal pour tous" und im „Magasin Pittoresque". Für die Geschichte der französischen Graphik ist die Lithographie, für die der Buchillustration der Holzschnitt die wichtigere Technik.

Der Hauptwert von Volls Buch besteht in den ausgezeichneten Reproduktionen, die die Schönheit der verhältnismäßig nicht leicht zugänglichen Blätter restlos veranschaulichen. 64 vorzüglich ausgewählte Tafeln geben neben einer Reihe charakteristischer Textillustrationen ein Bild der glänzenden Epoche französischer Buchillustrationskunst. Seiner alle überragenden Bedeutung gemäß ist Daumier, dessen michelangeleske Größe auch die Zeitgenossen empfunden haben, mit 26 Tafeln vertreten. In den Text zu Gavarnis „Partageuses" (Tafel 47) hat sich ein sinnentstellender, die Pointe aufhebender Druckfehler eingeschlichen. Die Wirkung von Gavarnis Blättern beruht in sehr starkem Maße auf dem zumeist von ihm selbst verfaßten Wortwitz, im Gegensatz zu Daumier, der, wie jeder große Graphiker, nicht mit literarischen Mitteln, sondern mit jenen, die dem Bereich seiner Kunst angehören, wirkt. Rosa Schapire.

E. von WINKENAU, Die Miniaturenmalerei im Stifte Klosterneuburg während des 15. Jahrhunderts. Mit 20 Textfiguren und 15 Tafeln. Wien 1904, Separatabdruck aus dem Jahrb. des Stiftes Klosterneuburg, Vol. VI.

Die prächtigen Donaustifte sind nicht nur wertvolle Architekturdenkmale, sie bergen auch in ihren Mauern meist einen reichen Schatz auserlesenster Kunstwerke — sie sind wahre Fundgruben für den Kunsthistoriker. Allen voran steht das Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg, das seit einiger Zeit alljährlich in einem stattlichen Bande das umfangreiche Gebiet seiner Stiftsgeschichte weiteren Kreisen bekannt gibt. Auch die Kunstgeschichte Niederösterreichs erhält darin manch interessanten Beitrag. Viele dieser Studien bringen sogar für den Fernerstehenden allerlei wissenswerte Details. So liefern die Untersuchungen Erich von Winkenaus über die Miniaturen im Stifte einen schätzenswerten Beitrag zur allgemeinen Miniaturenkunde. Sie zeigen so recht, wie die Illuminierarbeit des 15. Jahrhunderts hier wie anderwärts meist zu einem Gemeingut geworden ist, bei dem nur mehr selten von eigentlicher lokaler Schule gesprochen werden kann. Der dekorative Stil weicht immer mehr einem illustrativen Schrift- und Bildrahmen, die Gotik überläßt immer mehr der Renaissanceauffassung auch das Feld der ornamentalen Kleinkunst.

Von den 1252 Handschriften der Sammlung sind nicht weniger als 230 illuminiert. Welche Bedeutung gerade das 15. Jahrhundert für die Buchmalerei in den österreichischen Landen hatte, erhellt, wie Winkenau mit Recht sagt, aus der Tatsache, daß von diesen 230 illustrierten Handschriften nur ungefähr 30 Stück auswärtiger Provenienz sind. Allein für das 15. Jahrhundert kann man ungefähr 50 Handschriften in Anspruch nehmen, die höchst wahrscheinlich alle im Stifte selbst geschrieben und mit Miniaturen ausgestattet worden sind. Wichtig ist auch, daß die Mehrzahl dieser Handschriften datiert ist, so daß man die stilistische Entwicklung genau verfolgen kann, ohne auf bloße Hypothesen angewiesen zu sein. Ein namentliches Verzeichnis der beteiligten Lohnschreiber und Illuministen bereichert das allgemeine Künstlerlexikon, viele gehörten zu den Chorherren des Stiftes. Soweit wir es aus den Reproduktionen zu entnehmen vermögen, handelt es sich um durchaus sorgfältige Arbeiten, charakteristisch scheint mir die bilderreiche Ausmalung der Initialen, während das Rankenwerk eher knapp behandelt wurde. Interessant ist der Hinweis, daß auch unter den Inkunabeln des Stiftes sich eine Reihe von Bänden befindet, deren Randleisten mit denen der Handschriften auffallende Übereinstimmungen aufweisen. Gerne hätten wir eine etwas übersichtlichere Darstellung der illustrierten Manuskripte gesehen, sie erleichtert das Nachschlagen in der Studie wesentlich, die Gruppierung nach Inhalt und Form ist oft einem ausführlichen Bilderverzeichnis vorzuziehen. Für die Illustration kann nicht genug betont werden, daß die Klisches zur Wiedergabe von Miniaturen mit aller Sorgfalt ausgedrückt werden müssen, sofern sie wirklich praktische Dienste für das vergleichende Studium liefern sollen. C. Benziger.

Digitized by Google

FRIEDRICH SCHNEIDER, Kunstwissenschaftliche Studien. — Gesammelte Aufsätze. I. Bd.: Kurmainzer Kunst; herausgegeben von Erwin Hensler. Wiesbaden 1913. Verlag von A. Staadt.

Der erste Band der gesammelten Aufsätze Friedrich Schneiders hätte wohl auch nach dem eigenen Wunsch ihres vor sieben Jahren verstorbenen Verfassers keinen anderen Titel tragen dürfen als den vom Herausgeber gewählten. Die Erforschung der Mainzer Kunst und Kultur bildete ja den Kern der Lebensarbeit des Mainzer Prälaten, den man wohl den Vater der mittelrheinischen Kunstgeschichte nennen darf. Aus einer überreichen Fülle kleiner Abhandlungen hatte Hensler, der Verfasser der wertvollen Schneiderbibliographie in der dem Siebzigjährigen gewidmeten Festschrift, die Auswahl zu treffen. Solche kurzen Aufsätze, oft an entlegener Stelle oder in den reizvoll ausgestatteten Sonderdrucken veröffentlicht, machen ja den Hauptinhalt des literarischen Werkes von Friedrich Schneider aus, weshalb auch ihre mit vorliegendem Bande beginnende Neuausgabe ganz besonders geboten erschien. Die mittelrheinische Kunstgeschichte führt wie kaum die einer anderen deutschen Provinz bei größter Mannigfaltigkeit des Stoffes über das lokal Begrenzte hinaus zu den allgemeineren kunsthistorischen Problemen Deutschlands und seiner Nachbarländer. So geben die fünfundzwanzig Aufsätze, deren frühester 1870 datiert ist, zugleich ein Bild von der erstaunlichen Vielseitigkeit und dem ungemeinen wissenschaftlichen Weitblick des Verfassers. Und so rasch die mittelrheinische Kunstforschung in den letzten zehn Jahren weitergeschritten ist, so haben doch alle von Schneider berührten Fragen noch aktuelle Bedeutung. Diese kleinen Abhandlungen sind vorbildlich in ihrem Aufbau. Der exakten Beschreibung folgt die ruhige und sichere Kombination auf Grund einer umfassenden, stets präsenten Materialkenntnis. Oft erweitert sich dann aber die rein kunsthistorische Untersuchung zu einem kulturhistorischen Bild von großer Lebendigkeit oder wird ein energischer Mahnruf für die Sache der Denkmalpflege, die ja in Schneider einen ihrer tatkräftigsten Führer verehrt.

Von den wenigen baugeschichtlichen Studien ist vor allem die über die verschwundene brandenburgische Domstiftkurie hervorzuheben, denn sie enthält ein ganzes Stück Mainzer Kulturgeschichte des 16. Jahrhunderts. Eine größere Reihe von Aufsätzen behandelt Themata der mittelrheinischen Plastik, von der romanischen Zeit bis ins 18. Jahrhundert. Für die Fragen der Kurmainzischen Renaissance, die namentlich in der Abhandlung über das Brendelsche Chorgestühl im Dom behandelt werden, darf man aus dem Nachlasse Schneiders wohl noch manche wichtige Ergänzung erwarten. Einen wertvollen Beitrag zum Thema der profanen Wandmalerei des Mittelalters gibt die Notiz über ein untergegangenes Fresko des Mainzer Kaufhauses. Theologisches Wissen und phantasievolles Ausdeuten des künstlerischen Eindruckes verbinden sich in dem großen Essay über „Matthias Grünewald und die Mystik", ohne freilich zu ganz zwingenden Resultaten zu führen. Der fein kultivierte Geschmack des Bibliophilen kommt in der Besprechung der Druckverzierungen Peter Halms zu Worte. Wiederholt greift Schneider auch über das Bereich der abendländischen Kunstgeschichte hinaus und bekundet für die Kunst des Orients einen für die Zeit bemerkenswerten Scharfblick. — Auch wer den Prälaten nicht persönlich zu kennen das Glück hatte, erhält aus den vorliegenden Aufsätzen, ganz besonders aus den temperamentvollen Abschnitten über Denkmalpflege und aus der anmutigen Schilderung des Ausfluges zum Parzenbild von Rüdenau, auch rein menschlich einen starken Eindruck von der Persönlichkeit Friedrich Schneiders. Die reiche buchkünstlerische Ausstattung des Bandes lehnt sich an das Vorbild der letzten Veröffentlichung Schneiders, der Biographie Wennemar von Bodelschwinghs, und anderer „Praelatiana" an und trägt so ebenfalls den Stempel seiner Persönlichkeit. Die Einführung Henslers charakterisiert sehr fein die Stellung der hier veröffentlichten Aufsätze innerhalb des literarischen Werkes von Schneider, bringt, wo es nötig, die Ergänzungen der neuesten Forschung und gibt wichtige Hinweise auf zahlreiche weitere kleine Studien des unermüdlichen Gelehrten. Hermann Brandt.

E. W. BREDT, Häßliche Kunst? Kunstverlag Carl Kuhn, München.

Es wäre durchaus zu wünschen, daß dieses Tafelwerk in den Kreisen der Sammler und kunstfreundlichen Liebhaber, bei allen, die irgendwie ein wärmeres Interesse für die Bestrebungen der bildenden Künstler der Gegenwart besitzen, Beachtung fände.

Ein knapper, frisch geschriebener Text sucht an fünfzig, zum Teil sehr guten Abbildungen, die Wichtigkeit und Berechtigung der Fragestellung eingehend zu demonstrieren.

Wobei der Verfasser im ersten Abschnitt seiner

Digitized by Google

Schrift sich an die Betrachter selbst wendet, im zweiten aber auf die abgebildeten Kunstwerke und ihren künstlerischen Gehalt vorwiegend ausführlicher eingeht.

Mag man auch nicht in allen Punkten den temperamentvollen Ausführungen zustimmen, mag man auch nicht allen angeführten Beispielen, unter den Künstlern und Kunstwerken aller Epochen, die der Verfasser mittels einer erstaunlichen Materialkenntnis zusammenstellt, den gleichen Wert und den gleichen künstlerischen Geschmack zuerkennen, so wird man doch zum mindesten reiche und nachdenkliche Anregung aus der durchaus nicht leichten Lektüre schöpfen. So wird man doch wenigstens veranlaßt, dem gewiß wichtigen Problem einmal gewissenhaft vor sich selbst zu Leibe zu rücken. Erscheint vielleicht manches willkürlich, ja paradox, so wird man sich vor Augen halten müssen, daß solche scharfe Zuspitzung der Beweisführung hier, wo es sich fast um eine Kampfschrift im besten Sinne des Wortes handelt, aus dem idealen Beweggrund heraus geboten, jedenfalls erklärlich erscheint.

Immer wieder versucht die Ästhetik eine Norm des Schönen an sich aufzustellen. Indem nun der Verfasser sich energisch gegen jede Gefühlsästhetik, gegen jegliche Art von ästhetischen Vorurteilen wendet, sucht er seinerseits den Satz vor allem zu verfechten, daß es die Begriffe schön und häßlich an sich gar nicht gibt, daß der Vorwurf der Häßlichkeit nur dann zur Ablehnung eines Kunstwerkes führen darf, wenn er gleichbedeutend mit „unkünstlerisch" ist, daß aber umgekehrt an sich häßliche Gegenstände durch die Art und die Stärke künstlerischer Darstellungskraft zu echten Kunstwerken werden. So wendet sich der Verfasser mit Recht gegen alle die, die lediglich von unklaren, konventionell-subjektiven Schönheitsbegriffen ausgehend, mit „häßlich" alles das abtun wollen, was ihrem persönlichen Geschmack, ihrem persönlichen Bildungsgrad ungewohnt und unbequem ist. Wobei übrigens meines Erachtens ebenso häufig eine Verwechslung von „häßlich" mit „grausig", „schreckhaft" vorzukommen pflegt. An klassischen Beispielen wird weiter gezeigt, wie noch jetzt und wie auch früher schon die Masse verständnislos den Schöpfungen kühner Neuerer gegenübersteht. Dabei sind die beiden Abschnitte, die eine lehrreich-beschämende Auswahl „dummer Kunsturteile im 19. Jahrhundert" und eine sehr glücklich zusammengestellte Auslese kluger Worte über „häßlich, schön" aus der Fülle geistig hochstehender Persönlichkeiten bringen, von ganz besonderem Interesse.

Ob aber wirklich die Masse zu belehren sein wird? Möchte man doch schon daran zweifeln, daß man, worauf der Verfasser abzielt, wenigstens in dem engeren Kreis hochstehender, gebildeter Kunstliebhaber dem gerade bei diesen geforderten vorurteilsfreien Verständnis begegnet.

Unendlich viel ist immerhin dann gewonnen, wenn die Hinweise Bredts mit dazu beitragen würden, daß wenigstens das Gefühl für Qualität, für Rasse als dem Primären bei aller Kunstwertung, geschärft wird, wenn in Zukunft Verwechslungen von schlecht und häßlich nicht immer wieder vorkommen. Deshalb ist jede Polemik, wie hier, gegen alles Gefühlsmäßige (gar zu oft gleich Gefühlsduselei!!), das nur zur Verunklärung aller Begriffe führt, sehr zu begrüßen. Auch daß mit Nachdruck die Hauptforderung erhoben wird, jedes Kunstwerk durchaus auf seine Qualität hin zu prüfen.

Und selbst wenn man von einem entgegengesetzten ästhetischen Standpunkt aus zu manchen Ausführungen eine ablehnende Stellung einnimmt, wird man doch die prägnante Formulierung und die Geschicklichkeit in der Auswahl schlagender, ja verblüffender Beispiele aus dem gesamten Kunstschaffen, die diese Schrift bietet, bewundern müssen. Das dürfte ganz besonders von dem Abschnitt gelten, in dem auf die Form und auf die Technik der Darstellung eingegangen und gezeigt wird, wie in allen Epochen scheinbare Unbeholfenheit, ja Unrichtigkeit der Form zwingendes Gesetz der Stilbildung wurde, in dem ferner gezeigt wird, wie sehr gerade künstlerische Einseitigkeit zu künstlerischer Größe werden kann.

Jedenfalls wird jeder Leser zum ernsten Nachdenken aufgerüttelt und gezwungen, an der Hand der positiven Hinweise und Gegenüberstellungen den Grad seiner eigenen historischen Bildung einmal zu revidieren, um dann seine Stellungnahme zu allen ungewohnten, ihn befremdenden Neuerscheinungen einer ernsthaften Prüfung zu unterziehen. Und jede gründliche Diskussion des vom Verfasser aufgezeigten Themas ist an sich schon ein positiver Gewinn. H. Nasse.

Digitized by Google

RUNDSCHAU

DER CICERONE.

VI., Heft 11:

KURT FREYER, Die kunstgewerbliche Sammlung des städtischen Museums zu Halle a. S. (1 Tafel, 20 Abb.)

FRITZ TRAUGOTT SCHULZ, Zur Charakteristik Johann Baptist Lampis d. Ä. (1 Abb.)

H. FRIEDEBERGER, Darmstadt 1914.

Heft 12:

J. W. BERRER, Das neue hessische Landesmuseum in Kassel. (8 Abb.)

ERNST LEMBERGER, Beiträge zur Geschichte der Miniaturmalerei. Der Monogrammist I. H. (1 Abb.)

WALTER BOMBE, Die Bramanteausstellungen in Mailand und Florenz.

OTTO GRAUTOFF, Die Sammlung Camondo.

ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

Neue Folge, XXV., Heft 9:

E. PLIETZSCH, Die „Ausstellung von Werken alter Kunst" in der Berliner kgl. Akademie der Künste. (16 Abb.)

W. VON SEIDLITZ, Die französische Kunstakademie und der Klassizismus. (3 Abb.)

OTTO TEICH, Gabriel Grupello, ein vergessener Bildhauer. (17 Abb.)

REPERTORIUM FÜR KUNSTWISSENSCHAFT.

XXXVII., Neue Folge, Heft 2:

BERTHOLD DAUN, Einige der Madonna del Baldacchino Raffaels verwandte Madonnen. (7 Abb.)

OTTO GRAUTOFF, Der Meister Gilabertus. (2 Abb.)

MELA ESCHERICH, Der Ornamentstil. Eine Proportionsstudie.

ALEXANDER MAYER, Der Meister des Römhilder Doppelgrabmales. (22 Abb.)

CURT HORN, Der Hochaltar in der katholischen Pfarrkirche zu Koschmin (Provinz Posen). (2 Abb.)

DIE KUNSTWELT.

III., Heft 15:

FELIX LORENZ, Theodor von Gosen. (12 Abb.)

EDUARD PLIETZSCH, Neuerwerbungen der Gemäldegalerie d. Berliner Kaiser-Friedrich-Museums. (1 Tafel, 6 Abb.)

Regierungsrat Dr. ing. ALBRECHT, Maschinenbau und Kunstgewerbe.

Kirche in Groß-Gandern von Heidenreich und Michel. (4 Abb.)

Plastiken von Paul Sommer und Wilhelm Gerstel.

Radierungen von Fritz Lederer. (3 Abb.)

KUNST UND KÜNSTLER.

XII., Heft 9:

KARL SCHEFFLER, Karl Hofer. (10 Abb.)

Briefe deutscher Künstler.

ERICH HANKE, Die erste Ausstellung der freien Sezession. (1 Tafel, 16 Abb.)

OTTO GRAUTOFF, Deutsche und französische Kunstliteratur.

KARL EINSTEIN, Anmerkungen zur französischen Plastik und der Kunst des J. B. Carpeaux. (10 Abb.)

KARL FIGDOR, Östliche Holzschnitzkunst. (6 Abb.)

DEUTSCHE KUNST U. DEKORATION.

XVII., Heft 9:

WALTER GEORGI, Freie Sezession Berlin 1914. (3 Tafeln, 25 Abb.)

FR. HOEBER, Ist bildende Kunst nur „Gestaltung für das Auge"? Bemerkung zu einer Kritik der Hildebrandschen Raumästhetik.

KONRAD VOLLERT, Bildhauer Franz Metzner. (1 Tafel, 9 Abb.)

D.R., Die Künstlerkolonieausstellung Darmstadt 1914 (Vorbericht).

W. M., Haus Vollrath-Duisburg. Architekt F. A. Breuhaus-Düsseldorf. (2 Tafeln, 17 Abb.)

A. R—r., Zur Fünfzigjahrfeier des k. k. österreichischen Museums für Kunst und Industrie.

G. H., Architekt D. Peche-Wien. (13 Abb.)

WALTER CURT BEHRENDT, Das Pathos des Monumentalen.

W. F. ST., Die Mannheimer Ausstellung „Neues Bauen".

Architekt PAUL THIERSCH - Berlin, „Landhaus Syla-Neumark". (1 Tafel, 9 Abb.)

FRITZ HOEBER, Ein Grabmal von Prof. Hugo Eberhardt. (1 Tafel, 4 Abb.)

DAS WERK.

Schweizerische Zeitschrift für Baukunst, Gewerbe, Malerei und Plastik. Offizielles Organ des Bundes Schweizer Architekten und des Schweizerischen Werkbundes. / Heft 5:

A. ZESIGER, Die französische Kirche in Bern und der Ausbau ihres Chores durch Architekt Karl Indermühle. (15 Abb.)

E. FRÖLICHER, Ausstellung moderner Handspitzen im Basler Kunstgewerbemuseum. (1 farbige Tafel, 34 Abbildungen.)

KUNST UND KUNSTHANDWERK.

XVII., Heft 3:

L. PLANISCIG, Die Silberpala in der Kirche San Salvatore in Venedig. (19 Abb.)

Weist die aus einer alten Quellenangabe in die gesamte Literatur gelangte Datierung der Pala

Digitized by Google

in das Jahr 1290 zurück und stellt durch Parallelen aus der venezianischen Plastik fest, daß sie erst etwa hundert Jahre später, im Zusammenhang mit der Kunst der Brüder Dalle Massegne, entstanden sein kann.

K. RUGE, Amerikan. Kunstausstellungen. (13 Abb.)
Es handelt sich um moderne amerikanische Kunst.

K. BERLING, Meißner Porzellan in der Ermitage zu St. Petersburg. (7 Abb.)
Bespricht die Bestände aus den verschiedenen Perioden der Manufaktur.

H. FISCHEL, Aus dem Wiener Kunstleben.

Kleine Nachrichten. — Mitteilungen. — Literatur.

Heft 4:

J. FOLNESICS, Die Berliner kgl. Porzellanmanufaktur. (18 Abb.)
Eingehende Besprechung der zum Jubiläum der Berliner Manufaktur kürzlich herausgegebenen großen Publikationen, mit einigen Bemerkungen über die spätere Produktion.

M. DREGER, Zur Geschichte der Seidenweberei. (7 Abb.)
Eingehende Besprechung der kürzlich erschienenen „Kunstgeschichte der Seidenweberei" von O. von Falke.

Kleine Nachrichten (u. a.: Zuwachs der kaiserl. Kunstsammlungen im Jahre 1913, mit 31 Abb.)

KUNST UND HANDWERK.

XVII., Heft 8:

Posamenten aus der Sammlung Julie Spengel-München. (25 Abb.)

DIE GALERIEN EUROPAS.

IX., Heft 6:

Peter Paul Rubens, Helene Fourment, einen Handschuh anziehend; München, Alte Pinakothek. Text von H. Braune.

Anton van Dyck, Beweinung Christi; München, Alte Pinakothek.

Tizian Vecellio, Kaiser Karl V.; München, Alte Pinakothek. Text von H. Braune.

Francisko de Zurbaran, Der hl. Franziskus von Assisi; München, Alte Pinakothek.

Jacopo Bellini, Madonna mit Kind; Venedig, Akademie. Text von Corrado Ricci.

ZEITSCHRIFT FÜR ALTE UND NEUE GLASMALEREI.

Heft 6:

WALTER BOMBE, Die Peruginer Glasmalerei vom 14. bis 16. Jahrhundert. (4 Abb.)

I. L. F., Die Stiftung des deutschen Kaisers für die Marienkirche zu Lübeck. (2 Abb.)

Modernes Ausstellungswesen und das dekorative Kunstgewerbe, insonderheit die Glasmalerei. (10 Abb.)

WASMUTHS MONATSH. FÜR BAUKUNST.

I., Heft 3:

MAX G. ZIMMERMANN, Schinkels farbige Innendekoration. Antike und Renaissance. (2 farbige Tafeln, 11 Abb.)

WERNER JAKSTEIN, Fritz Högers Arbeiten und ihre Wirkung auf die Entwicklung der Hamburger Architektur. (16 Abb.)

Illustrierte Bauchronik.

HANS CHRIST, Stuttgarter Bauten Theodor Fischers: Gustav Siegle-Haus, Kunstgebäude, Erlöserkirche. (12 Abb.)

MITTEILUNGEN DER K. K. ZENTRALKOMMISSION FÜR DENKMALPFLEGE.

XIII. 1., III. Folge:

JOSEF WEINGARTNER, Die Behandlung der kirchlichen Barockdenkmäler in Deutschtirol. (9 Abbildungen.)

MICHELANGELO BARON ZOIS und ANTON MATEJCEK, Der Tintoretto in Rudolfswert. (2 Abbildungen.)

W. Z., Ein Michael Willmann in der Pardubitzer Dekanalkirche. (1 Abb.)

Tätigkeitsbericht.

ARTS AND DECORATION.

Mai:

C. MATLACK PRICE, Inside the British Country-House. (5 Abb.)

GUY PÈNE DU BOIS, English Art and Onion Soup, the recent Exhibition of the Work of William Orpen. (4 Abb.)

THOMAS BRABAZON, Old British and Continental Glass in American Windows. (7 Abb.)

ROGER CAYE, Decorative Value of Woven Cane Chairs. (4 Abb.)

COSTEN FITZ-GIBBON, Decorative Art on the High Seas. (4 Abb.)

GEORGE LELAND HUNTER, Renaissance Tapestries. (4 Abb.)

HAROLD DONALDSON EBERLEIN, Baron Stiegel and his Manheim Glass. (8 Abb.)

Exhibitions at the Galleries. (6 Abb.)

FINE ARTS JOURNAL.

Mai:

A notable gift of the Art Institute. (1 Abb.)

CHARLES LOUIS BORGMEYER, Among Sculptures. II. Jean Antoine Houdon, J. J. Pradier, David d'Angers. (2 Tafeln, 30 Abb.)

EVELYN MARIE STUART, Augustin Ritt. (9 Abbildungen.)

ROWLAND SHELDON, Two American Artists Distinguished Abroad: Lawton Parker and C. Arnold Slade. (14 Abb.)

Digitized by Google

LES ARTS.

Mai:

SEYMOUR DE RICCI, Collection de Marquis de Biron. (15 Abb.)

GABRIEL MOUREY, Luigi Chialiva. (11 Abb.)

MAURICE HAMEL, Société des Artistes Français. (23 Abb.)

L'ART DÉCORATIF.

XVI., April:

LOUIS ARQUÉ, Les Vieilles Icones. (1 farbige Tafel, 16 Abb.)

ANDRÉ VERA, Deux Jardins, le jardin du solitaire — le jardin de l'aviateur. (4 Abb.)

MARIUS LEBLOND, Yvonne Serruys (Madame Pierre Mille). (6 Abb.)

STORIA DELL'ARTE CLASSICA E ITALIANA.

III., Heft 14—15:

PIETRO TOESCA, Storia dell'Arte italiana. I. Dalle origine cristiane alla fine del secolo XIII.

RASSEGNA D'ARTE.

XIV., April:

La Rassegna d'Arte, Nel terzo centenario del Greco.

MIGUEL DE UNAMUNO, Il Greco. (1 Taf., 15 Abb.)

F. MASON PERKINS, Tre quadri inediti del Greco. (3 Abb.)

OSVALD SIRÈN, Quadri della Raccolta Universitaria di Stoccolma. (9 Abb.)

GIORGIO NICODEMI, I codici miniati dell'Archivio Santambrosiano. (6 Abb.)

Mai:

F. MASON PERKINS, Dipinti senesi sconoscinto o inediti. (1 Tafel, 14 Abb.)

ARTURO STANGHELLINI, Duo quadri ignorati di Salvator Rosa in una collezione privata a Firenze. (3 Abb.)

WALTER BOMBE, Studi sulle tovaglie perugine. Le figurazioni ornamentali e simboliche. (31 Abb.)

THE BURLINGTON MAGAZINE.

Juniheft 1914:

T. A. JOYCE, Ancient American Mosaic. (1 Tafel mit 2 farbigen Abbildungen und verschiedene Textillustrationen.)

Der Artikel soll die Art dieser interessanten und weitverbreiteten Kunstübung des vorspanischen Amerika kurz charakterisieren, einer Kunstübung, deren bessere Resultate, wie die abgebildeten Beispiele, sowohl was Linienführung als Farbenzusammenstellung anbelangt, dartun, daß diese Mosaikarbeiter sehr wohl einen hohen Platz unter den Kunsthandwerkern primitiver und barbarischer Völker für sich beanspruchen dürfen.

M. KATHLEEN MARTIN, Some Pictures by Marcus Gheeraerts The Younger, Including Two Versions of „The Perfect Wife". (2 Tafeln mit 10 Abbildungen.)

Auf Grundlage eines vollsignierten Bildes des jüngeren Marcus Gheeraert — dem Porträt der Elisabeth Cherry, Lady Russell im Besitz des Duke of Bedford zu Woburn — werden diesem Meister acht andere Bilder zugeteilt, die mit ihm eine Eigentümlichkeit gemein haben: ein Kissen, das derart auf den Arm eines Stuhles gelegt ist, daß es sein Gleichgewicht darauf eigentlich nicht halten kann. Zwei dieser acht Bilder tragen den Namen: The Perfect Wife (die ideale Gattin), sind aber offenbar auch Porträts.

HAMILTON BELL, An Early Bronze Buddha. (2 Tafeln mit 4 Abb.)

Es handelt sich um eine Bronzegruppe aus der Sammlung des Manchustaatsmannes und Vizekönigs Tuan Fang, der sie von all seinen Kunstwerken am höchsten einschätzte und der Suidynastie zuwies. Diese Gruppe war vor kurzem in Paris zu sehen gewesen, was beweist, daß diese berühmte Sammlung oder wenigstens ein Teil von ihr wirklich den Weg auf den Kunstmarkt gefunden hat.

Mrs. S. ARTHUR STRONG, The Column of Juppiter in the Museum of Mainz. (4 Tafeln mit 34 Abb.)

Die Verfasserin hat die verschiedenen Darstellungen auf der Mainzer Jupitersäule nach ihrer eigenen Interpretation der staatlich religiösen Bedeutung dieses Monumentes zusammengestellt. Ihr Endergebnis ist, daß die Säule die Segnungen der kaiserlichen Herrschaft in Kriegs- wie in Friedenszeiten in sichtbarer Form ausdrücken sollte.

BOWYER NICHOLS, The New Print Gallery, and CAMPBELL DODGSON, The British Museum. (2 Tafeln mit 3 Abb.)

N. bespricht anläßlich der Schwarz-weiß-Blätterausstellung im neuen Kupferstichsaal des Britischen Museums Neuerwerbungen der Handzeichnungsabteilung des Museums; D. behandelt eine Madonna in der „manière criblée" von Bernhardinus Milnet, die für das Britische Museum angekauft worden ist. Der Verfasser nimmt für dieses Werk einen deutschen Ursprung an und weist es dem niederrheinischen Kreise und der Zeit um 1480 zu.

AYMER VALLANCE, Early Furniture — XVII. (1 Tafel mit 3 Abb.)

H. D. ELLIS, An English Silver Chalice and Paten, circa 1300. (1 Tafel mit 2 Abb.)

Der abgebildete Silberkelch mit Hostienteller ist kürzlich aufgefunden worden und illustriert trefflich den Übergangstyp, der um jene Zeit herrschte und von dem bisher nur ein einziges Exemplar bekannt war, nämlich der Kelch des Erzbischofs de Melton von York.

LIONEL CUST, „A Fête at Venice in 1747", Attributed to Antonio Canale. (1 Abb.)

R. W. GOULDING, Portrait of Girardin Le Jeune.

Digitized by Google

A. A. BREUER, Chinese Inlaid Lacquer (2 Tafeln mit 12 Abb.)

FRANCIS BIRRELL, English Tapestries at Boughton House. (2 Tafeln mit 4 Abb.)

Aus Anlaß der Ausstellung einer Reihe englischer Wandteppiche aus Boughton House im Albert und Victoria-Museum.

MORE ADEY, Miniatures Ascribed to Sultan Muhammad. (2 kolorierte Tafeln.)

Der Band, zu dem die behandelten Miniaturen gehören, ist „Subhat al-Abrar".

Art in France. — Notes. — Auctions in June. — Russian Periodicals. — Publications Received.

STARYJE GODY.

April:

W. KOURBATOFF, La sculpture comme attribut de l'architecture à St. Petersbourg. (39 Abb.)

N. LERNER, Un portrait de Pouchkine faussement attribué à C. Brulloff. (2 Abb.)

Verfasser beweist, daß das Frau O. Weljaminoff gehörige Bildnis des Dichters keineswegs von Brulloff gemalt sein kann.

S. ERNST, Die Ausstellung russischer Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung des verstorbenen P. O. Delaroff. (3 Abb.)

Reproduziert sind Zeichnungen von Karl und Alex. Brulloff sowie Graf F. Tolstoj.

W. CHAMBERS, Die Ausstellung von Fayencen, Emails und Silbergeschirren aus der Sammlung der Gräfin E. W. Schuwaloff im Stieglitz-Museum zu Petersburg. (2 Abb.)

APOLLON.

Nr. 4:

MAXIMILIAN WOLOSCHIN, Dem Andenken N. N. Ssapunoffs. (1 Farbentafel, 14 Abb.)

Ssapunoff hervorragender russischer Maler 1880 bis 1912.

W. DMITRJEFF, Die Nachlaßausstellung P. O. Delaroffs. (11 Abb.)

Reproduziert sind Werke von J. Akimoff, K. und A. Brulloff, F. Bruni, O. Kiprensky, T. Schewtschenko, W. Schebujeff, P. Sokoloff.

SILLART, Kleinere Pariser Kunstausstellungen.

MUSEUM.

III., Heft 9:

E. GARCIA DE QUEVEDO, Exposicion de Arte retrospectivo de Burgos.

Reich illustriertes Sonderheft über die im Sommer 1912 in Burgos veranstaltete Ausstellung alter kirchlicher Kunst, die vor allem eine Reihe interessanter kunstgewerblicher Arbeiten enthielt. Die bekannte Almohadenfahne aus dem Kloster Las Huelgas ist farbig wiedergegeben.

Digitized by Google

NEUE BÜCHER

PAUL FECHTER, Der Expressionismus. Mit 42 Abbildungen. Geh. M. 4.—, geb. M. 5.—. Verlag R. Piper & Co., München.

WILHELM UHDE, Henri Rousseau. Herausgegeben durch die Galerie Alfred Flechtheim-Düsseldorf. Verlag von Ernst Ohle, Düsseldorf.

FRANZ STUDNICZKA, Das Symposion Ptolemaios II. Nach der Beschreibung des Kallixeinos wiederhergestellt. Mit 51 Abbildungen im Text und 3 Tafeln. Verlag B. G. Teubner, Leipzig.

THIEME-BECKER, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Band X. Geb. M. 35.—, brosch. M. 32.—. Verlag E. A. Seemann, Leipzig.

HEINZ STOLZ, Düsseldorf. Band 32 der „Stätten der Kultur", herausgegeben von Prof. Dr. Biermann. Buchschmuck von Hanns und Friedrich August Herkendell. Verlag von Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

H. NEMITZ, Die altdeutschen Maler in Süddeutschland. Mit einer Abbildung im Text und einem Bilderanhang. (Aus „Natur und Geisteswelt", Band 464.) Verlag B. G. Teubner, Leipzig.

F. PARKES WEBER, Aspects of Death in Art and Epigram, illustrated especially by Medals, engraved Gems, Jewels, Ivories, antique Pottery etc. Zweite revidierte und erweiterte Ausgabe mit 126 Abbildungen. Verlag T. Fisher Unwin and Bernard Quaritch, London.

Die Meistersinger von Nürnberg von Richard Wagner. Mit Bildern und Buchschmuck ausgestattet von Georg Barlösius. Holbein-Verlag in München.

STEWART DICK und RAPHAEL PETRUCCI, Les arts et metiers de l'ancien Japon. Mit 200 Abbildungen. Verlag Vromant & Co., Brüssel.

LEO S. OLSCHKI, Le Livre en Italie à travers les Siècles. Florenz, Imprimerie Juntine.

Die Entwicklung der Kunst in der Schweiz. Herausgegeben von Prof. Pupikofer u. a. Verlag der Fehrschen Buchhandlung, St. Gallen. Preis M. 10.—.

EMIL HAMMACHER, Hauptfragen der modernen Kultur. Geh. M. 10.—, in Leinw. geb. M. 12.—. Verlag B. G. Teubner, Leipzig.

FOCILLON, Hokousaï. Verlag Felix Alcan, Paris. Preis Fr. 3.50.

DREYFOUS, Giorgione. Verlag Felix Alcan, Paris. Preis Fr. 3.50.

Illustrierte Kunstreisebücher. Bd. I: Kunstwanderungen in Württemberg und Hohenzollern. Verlag von Wilh. Meyer-Ilschen, Stuttgart. Preis M. 4.80.

PAP, Kunst und Illusion. Verlag Veit & Co., Leipzig. Preis M. 6.80.

Catalogue of engraved British Portraits. Band IV. Herausgegeben vom British Museum, London.

UHDE-BERNAYS, Feuerbach. Insel-Verlag, Leipzig. Preis M. 3.—.

ESCHERICH, Grünewald-Bibliographie. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 177.) Verlag J. H. Ed. Heitz, Straßburg. Preis M. 4.—.

BENZIGER, Parzival in d. deutschen Handschriften-illustration des Mittelalters. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 175.) Verlag J. H. Ed. Heitz, Straßburg. Preis M. 12.—.

MOLSDORF, Schrifteigentümlichkeiten auf älteren Holzschnitten als Hilfsmittel ihrer Gruppierung. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 174.) Verlag J. H. Ed. Heitz, Straßburg. Preis M. 7.—.

UTITZ, Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft. Verlag Ferd. Enke, Stuttgart. Preis M. 9.—.

DIETRICH MAUL, Michael Willmann, ein Beitrag zur Barockkunst Schlesiens. Mit 21 Lichtdrucktafeln. (Studien z. deutschen Kunstgeschichte, Heft 176.) Verlag J. H. Ed. Heitz, Straßburg.

HANS W. SINGER, Die moderne Graphik. Eine Darstellung für deren Freunde und Sammler. Verlag E. A. Seemann, Leipzig. Preis geh. M. 24.—, geb. M. 28.—.

VII. Jahrgang, Heft VII.

Herausgeber u. verantwortl. Redakteur Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Darmstadt Heinrichstr. 51, Fernsprecher 2150. — Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretung der Redaktion in BERLIN: HANS FRIEDEBERGER, Berlin W. 15, Uhlandstr. 158. / In MÜNCHEN: Dr. ADOLF FEULNER, München, Baaderstr. 21. / In ÖSTERREICH: Dr. KURT RATHE, Wien I, Elisabethstr. 5I. / In ENGLAND: FRANK E. WASHBURN-FREUND, 3 Blenheim Road, St. John's Wood, London NW. / In HOLLAND: Dr. RUDOLF BANGEL, Haag, Willem de Zwijgerlaan 9. / In FRANKREICH: Dr. OTTO GRAUTOFF, Paris, Quai Bourbon 11. / In der SCHWEIZ: Dr. JULES COULIN, Basel, Eulerstr. 65.

Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung der Monatshefte für Kunstwissenschaft: Klinkhardt & Biermann, Leipzig, Liebigstraße 2. Telephon 13467.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

Digitized by Google

ZUR BENENNUNG EINIGER BILDNISSE REMBRANDTS

Von WILHELM R. VALENTINER

Mit sieben Abbildungen auf zwei Tafeln

Im Jahre 1658 oder 1659, in einer Urkunde, die nicht genauer datiert werden kann, erklärt Abraham van Wilmerdonx, „bewindthebber" der Westindischen Compagnie, daß Rembrandt ihn und seine Frau um das Jahr 1642 gemalt habe und daß dieser dafür 500 Gulden und außerdem für Leinwand und Rahmen 60 Gulden[1]) erhalten habe (Hofstede de Groot, Urkunden Nr. 209). Wilmerdonx sagt weiter aus, daß die Auszahlung dieser Summe während der Krankheit Saskias und vor ihrem Tod erfolgt sei. Da Saskia im Juni 1642 starb, muß Rembrandt das Geld in der ersten Hälfte dieses Jahres erhalten haben, und wir können mit Sicherheit annehmen, daß die beiden Bildnisse im Laufe des Jahres 1641 entstanden. Nun erscheint es nicht wahrscheinlich, daß so teuer bezahlte Porträts bekannter Persönlichkeiten verloren gegangen sein sollten, zumal die Zahl der erhaltenen Werke aus diesem Jahre nicht unbeträchtlich ist. Bei den Gemälden des Künstlers, die, nach den Urkunden zu urteilen, als verschwunden gelten müssen, handelt es sich meistens um szenische Darstellungen. Auf Bestellung gemalte Bildnisse aus der immer am meisten geschätzten mittleren Periode des Künstlers ließen die Nachkommen der Auftraggeber schwerlich zugrunde gehen. Nach dem heutigen Stand der Forschung können wir annehmen, daß das Material an Werken Rembrandts nach dieser Seite hin so gut wie vollständig ist.

Unter den Bildnissen der Jahre 1639—1642 ist nur ein Paar, das uns dem Namen nach nicht bekannt ist: das Ehepaar, das in dem männlichen Porträt im Brüsseler Museum und in dem Gegenstück, der Dame mit dem Fächer in Buckingham Palace dargestellt ist. Beide Gemälde sind 1641 datiert. Es ist deshalb höchst wahrscheinlich, daß wir in diesen hervorragenden, oft gepriesenen Meisterwerken die Bildnisse des Abraham van Wilmerdonx und seiner Gemahlin vor uns haben. Ihre sorgfältig durchdachte Ausführung läßt den verhältnismäßig hohen Preis, den Rembrandt forderte, begreiflich erscheinen.

Einer etwas umständlicheren Erklärung bedarf es, um den Versuch zu begründen, zwei andere, früher entstandene Bildnisse zu benennen. Es handelt sich um die nicht weniger bedeutenden Porträts eines Ehepaares (Abb. 3 u. 4) in der Liechtensteingalerie. — Rembrandts Sohn Titus wurde von seinen Eltern bekanntlich nach Saskias Schwester Titia van Uylenburgh, die einige Monate vor Titus' Geburt starb, benannt. Titia und ihr Mann François Copal müssen unter den Verwandten Saskias Rembrandt und seinem Haus am nächsten gestanden haben; denn sie werden bei der Taufe aller Kinder Saskias als Zeugen genannt. In den Jahren 1635—1641 sind sie deshalb öfters bei Rembrandt in Amsterdam zu Besuch gewesen. François Copal und sein Bruder Anthoni gehörten den oberen Ständen des Landes an und bekleideten angesehene Stellungen. François war Kommissar in Vlissingen, Anthoni wurde Ratspensionarius dieser Stadt und hatte sich als Gesandter in England und Polen aufgehalten. Er strebte sogar nach der Markgrafenwürde und suchte die Stadt Antwerpen dem Prinzen Friedrich Heinrich, dessen Geheimagent er war, in die Hände zu spielen.

(1) Die Summe, die Rembrandt für Rahmen und Leinwand erhielt, entspricht der, die er einige Jahre später vom Prinzen Friedrich Heinrich für die Rahmen zweier Passionsbilder, die kleiner wie die Porträts waren, verlangte: 44 Gulden.

Digitized by Google

Es kann wohl kein Zweifel sein, daß Rembrandt, der die Züge fast aller ihm Nahestehenden im Bildnis bewahrte, auch seine Schwägerin und ihren Mann porträtierte. In der Tat besitzen wir die reizende, von Rembrandt selbst unterzeichnete Skizze in Stockholm vom Jahre 1639, die Titia beim Handarbeiten darstellt. Die Zeichnung sagt freilich nicht viel über ihre Züge aus, da sie vornübergebeugt mit der Brille auf der Nase mit Sticken beschäftigt und der Kopf in Verkürzung gesehen ist. Ferner ist uns das Bildnis Anthoni Copals (Abb. 1) in dem 1635 datierten Gemälde im Besitz Baron Nathaniel von Rothschilds in Wien erhalten. Wenn Rembrandt Anthoni Copal malte, wird er wohl auch den ihm noch besser bekannten Bruder François porträtiert haben.

Nun ist schon öfters bemerkt worden, daß die beiden Bildnisse der Liechtensteingalerie Gestalten aus der Verwandtschaft des Künstlers wiedergeben müssen. Denn Rembrandt nahm sich bei Porträts — wenn es sich nicht um Angehörige handelte — nur selten heraus, die Modelle in Kostüme nach seinem Geschmack zu stecken. Auch ist die Schilderung freier und schwungvoller, mehr im Sinne der Phantasiedarstellungen des Künstlers, als in sonstigen Bildnissen dieser Zeit. Die Frau trägt offenbar Schmucksachen, die Saskia gehörten oder wenigstens denen, die sie trug, auffällig ähnlich sind. Die Ohrringe mit großen birnenförmigen Perlen sehen wir öfters in Bildnissen von Rembrandts Gattin, ebenso das goldgestickte, barock dekorierte Mieder und den Federschmuck im Haar. Vielleicht stammt auch das Halsband mit außergewöhnlich schönen großen Perlen von Saskia. Kolliers von diesem Umfang waren schon damals etwas so seltenes, daß das in Saskias Besitz befindliche bei einer späteren Gerichtsverhandlung als eine der Kostbarkeiten in Rembrandts Besitz ausdrücklich erwähnt wird. — Aber noch mehr! Die Züge der Dargestellten haben auffällige Ähnlichkeit mit Saskia. Freilich ist das Gesicht etwas breiter und verrät in den Linien nicht die Grazie und Feinheit, die Rembrandts Gattin trotz ihrer unregelmäßig geformten Gesichtszüge besaß. Doch sind die einzelnen Bilder Saskias kaum verschiedener voneinander als das Porträt der Liechtensteingalerie und etwa das Saskias in der Sammlung A. M. Byers in Pittsburg (Abb. 2). Die Unbekannte wäre gewiß schon lange für Saskia angesprochen worden, verböte nicht das Gegenstück diese Annahme. Nichts liegt jedoch näher als in ihr eine Schwester Saskias zu erkennen, der Rembrandts Frau den Schmuck für die Porträtsitzung lieh. Welche der Schwestern dargestellt sein könnte, ergibt sich mit größerer Sicherheit aus dem Vergleich des männlichen Gegenstückes mit dem Bildnis des Anthoni Copal. Hier begegnet uns dieselbe Familienähnlichkeit zwischen zwei Brüdern wie zwischen Saskia und ihrer Schwester. Schon Bode wies im dritten Band seines Rembrandtwerkes darauf hin, daß Anthoni Copal und der „junge Offizier" des Liechtensteinbildes merkwürdig verwandte Typen seien. Die Züge der beiden Männer sind ähnlich regelmäßig und energisch gebildet und scheinen ein vlämisches Temperament zu verraten — eine romanische Abstammung ist bei den Copals auch nicht ausgeschlossen, waren sie doch in Seeland zu Haus, hatten Beziehungen zu Antwerpen und besaß doch der eine von ihnen wenigstens einen französischen Vornamen — ähnlich sind in beiden Bildnissen die längliche, gerade Nase, die dunklen, lebhaften Augen und die buschigen, vollen Haare. Nur ist bei dem Dargestellten in dem Porträt der Liechtensteingalerie das Gesicht rundlicher, der Ausdruck intensiver und feuriger.

Danach erscheint es wahrscheinlich, daß in den Bildnissen der Liechtensteingalerie François Copal und Titia van Uylenburgh — diese im Alter von 31 Jahren — dargestellt sind. Möglicherweise ist Titia auch in dem meisterhaften Porträt im

Digitized by Google

Besitz der Familie van Weede van Dijkveld, jetzt im Rijksmuseum ausgestellt, zu erkennen. In meiner Ausgabe der „Klassiker der Kunst" habe ich es frageweise als ein Bildnis Saskias, mit der die Dargestellte auch große Ähnlichkeit hat, bezeichnet. Es wäre jedoch eine Ausnahme, wenn Rembrandt seine Frau im Modekostüm porträtiert hätte. Bei Titia, die, wie wir wissen, in dem Jahr, in dem das Bildnis entstand (1639) bei Rembrandt zu Gast war, ließe sich das eher erklären. Auf der Stockholmer Zeichnung trägt sie ein ganz ähnliches Spitzenkleid. Der Typus mit dem großen sinnlichen Mund und den üppigen Haaren scheint mir dem des Liechtensteinbildnisses sehr verwandt.

Zum Schluß möchte ich noch die Frage aufwerfen, ob wir nicht in dem Künstlerbildnis der Sammlung Frick in New York ein Porträt Jan van Cappelles erkennen dürfen. In dem Nachlaß[1]) des großen Seemalers wird sein von Rembrandt gemaltes Porträt neben einigen anderen Gemälden und einer erstaunlich großen Anzahl von Zeichnungen Rembrandts erwähnt. Man hat daraus mit Recht geschlossen, daß van Cappelle mit diesem befreundet war und von seiner Kunst starke Eindrücke empfangen haben muß, wie dies auch aus seinen Werken zur Genüge hervorgeht. Die Winterlandschaften Jan van Cappelles gehören wohl zu seinen früheren Werken und könnten durch verwandte Zeichnungen Rembrandts oder durch ein Winterbildchen wie das in Kassel vom Jahre 1646 beeinflußt worden sein, da sie eine ähnliche Vereinfachung der Komposition zeigen, eine Auffassung, wie wir sie bei den übrigen Malern von Winterbildern, bei Aart van der Neer oder Isack Ostade nicht finden. Einige der frühen Marinen, die um 1650 entstanden sind, zeigen starke Lichtkontraste und braune Schattentöne, die ganz an Rembrandt erinnern und den warmen goldnen Ton behält van Cappelle in seinen Bildern während seiner ganzen Laufbahn bei. Der Künstler besaß über 200 Landschaftszeichnungen Rembrandts; fast alle Blätter dieser Art, die uns erhalten sind, stammen aus der zweiten Hälfte der vierziger und der ersten Hälfte der fünfziger Jahre. Also auch dadurch werden wir auf die Zeit um 1650 als die der nächsten Beziehungen zwischen Rembrandt und Jan van Cappelle gewiesen. Das Fricksche Bildnis ist 1647 datiert und stellt einen jungen Mann dar, dessen Alter mit dem des 1624 oder 1625 geborenen Marinemalers zusammenpaßt. Sonst ist uns aus der späteren Zeit Rembrandts kein Malerbildnis bekannt, das in Frage kommen könnte, abgesehen von dem Porträt eines Zeichners im Besitz J. P. Morgans, das gewöhnlich mit dem Gemälde der Sammlung Frick gleichzeitig datiert wird. Nach einem genauen Vergleich der beiden Bilder scheint es mir einige Jahre später entstanden; es ist loser, mit leichterer Hand wie jenes gemalt und erinnert in der weichen, dünneren Malweise an die Bildnisse des Titus aus der Mitte der fünfziger Jahre, etwa an das 1655 datierte der Sammlung Altmann. Mit Titus haben auch die Züge Ähnlichkeit und ich zweifle nicht, daß, wenn das etwas verwahrloste und nicht gut erhaltene Gemälde gereinigt würde, ein noch kindlicheres Gesicht zum Vorschein käme.

Die Reihe von Studien, für die Rembrandt seinen Sohn als Modell benutzte, scheint noch keineswegs vollzählig. Erst in den letzten Jahren sind drei neue Bildnisse des Titus aufgetaucht, von denen ich das noch nicht publizierte im Dulwich-College, das dort unter dem Namen der Schule Rembrandts geht, hier abbilde. Wenn nun wirklich das Porträt der Sammlung Frick ein Bildnis des Jan van Cappelle ist, vermögen wir den berühmten Seemaler vielleicht auch in der von Hofstede de

(1) Jan van Cappelle ließ sich auch von Frans Hals porträtieren. Wenn das Bild der Sammlung Frick unseren Künstler darstellt, könnte das Porträt im Besitz Arthur Grenfells in Rochampton das des Frans Hals sein, da der Dargestellte Ähnlichkeit mit dem Modell des Frickschen Bildes hat.

Digitized by Google

Groot veröffentlichten Zeichnung im Besitz des Herrn E. Moreau-Nélaton in Paris zu vermuten. Da die Komposition mit der Radierung des Jan Six und dem Bildnis eines jungen Mannes in einem Innenraum im Kopenhagener Museum Ähnlichkeit hat, und auch stilistisch in diese Jahre paßt, wird das Blatt um dieselbe Zeit wie das Fricksche Gemälde (um 1647) entstanden sein. Rembrandt liebte es, bei Bildnissen, besonders bei den Künstlerporträts, das Metier des Dargestellten anzudeuten, wie es die Radierungen Jan Asselyns, Lutmas und die des Kunsthändlers Francen beweisen. Hatte er eine Radierung dieser Art im Sinne und wollte er durch den Ausblick auf die See und auf Segelboote auf die Kunst des Marinemalers hindeuten? Jedenfalls sind diese Ausblicke durch ein Fenster Erfindungen Rembrandts; aus den Fenstern seines Ateliers in der St.-Anthonis-Breetstraat sah er weder auf schattige Bäume, wie sie auf den Ausschnitten seiner Gemälde und Radierungen wiederkehren, noch auf die See. Auch scheint mir die Anlage der Zeichnung zu verraten, daß sie nur teilweise nach der Natur entworfen ist. Bei gutem Willen vermag man auch in dem verkürzt gesehenen unteren Teil des Gesichtes eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Künstler des Frickschen Bildes zu erkennen. Freilich befinden wir uns mit dieser Hypothese auf schwankem Boden.

Digitized by Google

EIN STATUETTEN-ZYKLUS AUF DEM TURME DES STRASSBURGER MÜNSTERS

Mit zwölf Abbildungen auf vier Tafeln

Von HANS CHRIST

Die Kenntnis von den inneren Zusammenhängen jener realistischen Strömung, die im Beginn des 15. Jahrhunderts die deutsche Kunst durchdringt, ist vorläufig noch wenig geklärt. Für die Plastik hat Paul Hartmann zuerst das Problem, das in der Malerei schon länger zur Diskussion stand, aufgerollt. Er erkannte bei den der Werkstatt Meister Hartmanns angehörigen Archivoltenaposteln vom Hauptportal des Ulmer Münsters Berührungen mit burgundischer Kunst, speziell mit dem Kreise Claus Sluters, ohne allerdings den Versuch zu machen, über die Art des Zusammenhanges Aufschluß zu geben. V. C. Habicht wies dann auf die ganz evidenten Beziehungen zwischen diesen Ulmer Gruppen und Köln hin und machte eine Ableitung des Ulmer Stiles von Köln wahrscheinlich.

So wenig ich die Gültigkeit dieser Ansicht für den einzelnen Fall bestreiten möchte, so bedenklich scheinen mir doch die verallgemeinernden Folgerungen, die an ihn geknüpft wurden. Man beeilte sich alsbald Hypothesen aufzustellen über ein angebliches Zentrum in Deutschland, von dem aus der neue Stil seine Ausbreitung genommen haben sollte. Nach Habicht wäre es Köln, dann dachte man an den Mittelrhein, speziell an Mainz. Diese Ansichten, die dem begreiflichen Wunsche entsprangen, die außerordentlich komplizierten Übertragungsvorgänge auf eine bequeme genetische Formel zu bringen, sind m. E. nichts weiter als voreilige Schlüsse, die auf einer ganz zufälligen Erhaltungskonstellation und einer nur bruchstückweisen Kenntnis des Materiales beruhen. Für eine nüchternere Anschauung ist die Frage noch in keiner Weise gelöst, ob wir die wenigen bis jetzt bekannten Gruppen des realistischen Stiles in eine stufenweise Entwicklungsreihe bringen dürfen oder ob wir nicht ein Überspringen vieler übertragender Funken aus Burgund und den Niederlanden und somit einen Parallelismus der Erscheinungen annehmen sollen. Vermutlich wird die Wahrheit in der Mitte zwischen diesen Möglichkeiten liegen. Wie dem auch sei, man kommt einer Lösung erst dann näher, wenn man sich klar geworden ist, welche von den deutschen Gruppen am Anfang der neuen Bewegung stehen. Wenn diese Vorbedingung erfüllt ist, wird man erst zu einem besser fundierten Urteil über den wirklichen Verlauf der Entwicklung in Deutschland gelangen, andrerseits kann sich auch eher die Möglichkeit ergeben, das Verhältnis zur burgundisch-niederländischen Kunst faßbarer zu formulieren. Eine Vorarbeit dieser Art soll hier geboten werden.

Auf der Höhe des Straßburger Münsterturmes, wo nach dem ersten Entwurf Ulrichs von Ensingen die Steinpyramide ansetzen sollte, münden von den vier Schnecken in den Umgang des Turmoktogons kurze Brücken. Auf den die Eingänge derselben flankierenden Eckpfeilern der Umgangsbrüstung hocken, mit dem Steinbalken der Brüstung aus einem Stück gearbeitet, je zwei Statuetten von durchschnittlich $^3/_4$ m Höhe. Sie repräsentieren mit wenigen anderen Stücken den letzten noch am alten Ort befindlichen Rest der einst viel reicheren Statuarik des Turmes[1]) und ziehen durch ihre ausgezeichnete künstlerische Qualität das Interesse auf sich.

(1) Nach dem unausgeführten Helmentwurf (B) von Joh. Hültz hat in den 16 Baldachinen über dem Umgang ein Apostelzyklus gestanden; Andreas ist auf der Zeichnung, welche in ihrem unteren Teil tatsächlich Ausgeführtes gibt, deutlich erkennbar.

Digitized by Google

Ihre Erhaltung ist, der exponierten Situation entsprechend, keine gute. Regen und Wind haben die Oberfläche des Vogesensandsteines verscheuert. Seine Epidermis wurde durch die einsickernde und im Winter gefrierende Feuchtigkeit an vielen Stellen zermürbt und abgesprengt, schließlich hat sie auch der Verewigungsdrang der Turmbesucher mit Spuren bedacht; kurz, die Statuetten gehen ihrer allmählichen Zerstörung entgegen.

Uns interessiert zunächst die inhaltliche Bedeutung des Zyklus. Sicher zu identifizieren ist die hl. Katharina durch das noch erkennbare Rad in der Rechten (Abb. 1, 2 u. 3). Ebenso kann in der Pendantfigur Barbara, ihre Schwesterheilige erkannt werden. Beide sind in Tracht und Bewegung fast gleichartig aufgefaßt, nur ist bei Katharina das unter dem Stirnband herabfließende Haar in einen mächtigen, steifen Zopf verflochten, während es bei Barbara aufgelöst ist[1]). Auf der Gegenseite des Turmoktogons befinden sich an entsprechender Stelle ein hingestreckter Stier und ein kauernder Bär mit einem Halsband, das durch eine Kette an einer steinernen Kugel verankert ist. Am Südosteingang ist in dem sitzenden Torso noch Maria mit dem nackten Kind auf dem Schoß erkennbar und als Pendant zu ihr eine Gestalt, die höchstwahrscheinlich Ulrich von Ensingen selbst darstellt (Abb. 4). Es ist die einzige von den acht Statuetten an deren Postament in einem vertieften Schild das Zeichen Ulrichs angebracht ist. Dazu kommt, daß die Figur im Gegensatz zu den übrigen, bei denen sich historische und Zeittracht mischten, durchaus im Kostüm des 15. Jahrhunderts gekleidet ist und zwar nach einer Mode, die deutlich den Einschlag der burgundischen erkennen läßt. Charakteristisch ist der gegürtete Rock mit den weiten Hängeärmeln, der kurze Schulterkragen mit der Kapuze und der hinten herabfallenden Bandschärpe und endlich der mit Pelz besäumte Schüsselhut, aus dem ein kurzer Sack heraushängt. Dolch und Geldtasche zeigen, daß wir es mit einem Weltlichen zu tun haben. Zudem erscheinen an der linken Seite am Gewand die Ansatzstellen eines abgebrochenen, stumpfwinkligen Gegenstandes, in dem man sehr wahrscheinlich einen Zirkel erkennen darf, den die linke, jetzt abgebrochene Hand faßte.

Unklar in ihrer Bedeutung müssen die beiden Gestalten der Gegenseite bleiben, die in weite, kompliziert verschlungene Mäntel gehüllt sind. Wahrscheinlich sind es Propheten (Abb. 5 u. 7). Leider sind die Schriftzüge auf ihren Spruchbändern bis auf wenige, in keinen Zusammenhang mehr zu bringende Buchstaben abgewaschen, so daß die Deutung über Vermutungen nicht hinauskommt.

Welcher Gedanke liegt nun diesen geschlossenen Gruppen zu Grunde?

Alle Figuren blicken, den Kopf in den Nacken geworfen, zum Teil mit Gesten die Augenrichtung begleitend, am Turme in die Höhe und die Suggestion, die von diesem konzentrischen Hinaufstarren ausgeht, ist so stark, daß das Auge des Betrachters unwillkürlich nach dem Punkt gezwungen wird, in dem sich die acht Blicklinien kreuzen. Dieser Punkt war offenbar die Spitze der ursprünglich geplanten Pyramide, die gleich über dem liegengebliebenen Turmgewölbe auf dem Umgange ansetzen sollte, den die Statuetten krönen. Alle Wesen, von den göttlichen herab bis zu den Tieren, mit ihnen der Meister selbst, sollten das Werk bewundern. Die Auswahl der einzelnen Subjekte geschah natürlich mit Beziehung auf die Lokalität. Maria ist die Titelheilige des Münsters, Katharina war eine Kapelle geweiht, Bar-

(1) Auf dem linken Knie der Barbara ist eine deutliche Bruchstelle, die von einem hier aufsitzenden Gegenstand herrührt. Der erwähnte Hültz'sche Helmentwurf, der den oberen Teil des Turmoktogons mit seiner Statuarik als vorhanden aufzeichnet, zeigt deutlich, wenn auch im Zyklus vertauscht, eine weibliche Heilige mit spitzem Turm auf dem Knie.

Digitized by Google

bara hat als Turmheilige Anspruch auf einen Platz, Ulrich von Ensingen als Architekt des Baues. Bei den übrigen vier, die in ihrer Bedeutung unklar waren, steht auch die Beziehung zum Münster nicht fest.

Wir gehen nun zur Interpretation des künstlerischen und dann des kunstgeschichtlichen Charakters über. Gleich der erste Eindruck zeigt, daß in den Statuetten etwas Neues durchbricht, was nicht auf dem sterilen Boden der Straßburger Bildhauertradition des 14. Jahrhunderts erwachsen sein kann. Die Konvention der Gotik ist innerlich so gut wie überwunden, die Figuren sind mit einem freien, von den architektonischen Gesetzen emanzipierten Leben erfüllt und bringen dies mit aller Energie in jeder ihrer Körperbewegungen, jeder Gewandfalte zum Ausdruck[1]).

Alle acht sitzen zusammengekauert auf der Brüstung; das hat den Künstler gereizt, die ganze Reihe der Variationsmöglichkeiten, welches dieses eine Motiv zuließ, auszubeuten, und er findet immer eine originelle Lösung. Wo die Körperbewegung nicht ausreichend für die Differenzierung erschien, benutzte er die Drapierung. Das Anatomische ist durchweg ausgezeichnet verstanden, trotzdem sich das Funktionsleben zum größten Teil unter der Gewandung abspielt. Die Art, wie der Körper unter dieser empfunden ist, bedeutet einen klaren Bruch mit der mittelalterlichen Anschauung, die im Körper nur ein Standgerüst für das Gewand sah. Trotz einer gehäuften Linearbewegung, die manchmal leise ins Ornamentale gerät, sind die Faltenzüge immer durch die Körperbewegung diktiert. Sie maskieren nie, sie sind immer nur der spielende Ausklang derselben. Gewisse spätgotische Prinzipien melden sich dabei mit aller Deutlichkeit an, so die Neigung zur Komplikation der Linien, vor allem die Absicht, durch die Modellierung unruhige Hell-Dunkeleffekte auf der Oberfläche des Steines hervorzubringen.

Die Gewandung der hl. Katharina zeigt in einer künstlerisch ausgezeichneten Darstellung diese spätgotischen Züge. Wie der auf die linke Schulter drückende

(1) Ein Zug erscheint mir prinzipiell sehr wichtig, d. i. das Verwischen einer ideellen Grenze zwischen Betrachter und Kunstobjekt. Die klassische Gotik hat die Statue an einem architektonisch präparierten Ort aufgestellt und sie neben ihrer Bedeutung als Menschensymbol vor allem als Träger eines abstrakten Liniengesetzes empfunden. Die Statue konnte das Minimum an organischem Lebensausdruck immer nur in den engen Grenzen des architektonischen Rahmens betätigen. Sie war dem Beschauer gegenüber von einer anderen Welt, in die sie höchst sinnfällig durch ihren Sockelklumpen erhoben wurde, und spielte keine andere Rolle im Bauorganismus als der Strebepfeiler, die Arkade, die Fiale. Der Realismus des 15. Jahrhunderts differenziert nun stärker zwischen dem abstrakten Architekturglied und der organisches Leben darstellenden Statue oder besser gesagt, er versetzt beide in einen Zustand gesteigerter Lebensäußerung. Das ist natürlich gleichbedeutend mit einer Auflösung derjenigen architektonischen Gesetze, die integrierend für die Existenz der Gotik waren.

Unsere Statuetten erscheinen bis zu einem gewissen Grade als Lebewesen, die auf der Balustrade ihr Spiel getrieben und sich plötzlich in einer bestimmten Ordnung niedergelassen haben. Dadurch, daß sie alle auf einen Punkt starren und dem Betrachter eine Neugier nach diesem suggerieren, stellen sie einen Gedankenkonnex mit ihm her, der wieder auf einen Ausgleich seiner tatsächlichen und ihrer illusionären Lebenssphäre hinwirkt.

Dieser entarchitektonisierte Zustand der Statue und ihre Angleichung an den Zustand des Betrachters sind spätgotische Züge, welche die Folgezeit erst zur vollen Reife bringt. Es genügt da, an die Wangenbüsten Syrlin'scher Chorgestühle zu erinnern. Eine Endsteigerung dieses naturalistischen Prinzips zeigt dann das Männlein im Südtransept des Münsters, welches hinter der spätgotischen Balustrade (über dem Eingang zur Andreaskapelle) herüberschaut. Hier ist jedes Gefühl für das statuarische Wesen durch den grob realistischen Überraschungseffekt, der fast an Panoptikumswirkungen heranreicht, zurückgedrängt. Ein lebender Mensch, der sich ebenfalls hinter die Brüstung stellen wollte, könnte in der Illusion wenigstens in eine Gruppenbeziehung mit der Steinfigur geraten. (Vgl. darüber Ad. Hildebrands Ausführungen im „Problem der Form".)

Digitized by Google

Mantel über die Brust und das schräg erhobene Knie in rieselnden Falten herabströmt und diese in einer großen S-förmigen Saumkurve zusammenfließen, das ist von einer so natürlichen Schönheit und Sachlichkeit, daß man sich vergeblich nach Parallelen in der gleichzeitigen deutschen Plastik umsieht. Auf dem Rücken fällt der Mantel in dicken, ruhigen Zügen herab, und der Vertikalismus wird noch durch den kerzengrad herabhängenden Zopf, der das feine Köpfchen schwer nach hinten zieht, gesteigert.

Bei der Prophetenfigur (Abb. 5) bricht die ornamentale Note stärker durch, ebenso läßt sie deutlicher die Tendenz nach einem gehäuften Linienspiel und einem lockeren Hell-Dunkel erkennen. Weiter ist die eindringliche Charakterisierung des Stofflichen bemerkenswert. Das Tuch der Gewänder und die dynamischen Eigenheiten der einzelnen Stoffarten sind genau beobachtet. So ist bei den großen, schweren Zügen des Mantels der Barbara offenbar an einen Sammetstoff gedacht, während die kleine, bewegliche Fältelung bei den Gewändern der Propheten einen Leinenstoff verrät. Es müßte interessant sein zu sehen, was dieser feinfühlige Meißel in der Bildung der Physiognomien geleistet hat; aber leider sind überhaupt nur drei Köpfe erhalten (Barbara, Katharina und ein Prophet) und auch diese sind bei der stark verwaschenen Oberfläche nur schlecht kenntlich.

Trotz dieser Verwüstung zeigt aber der Prophetenkopf in seiner Anlage noch eine solch souveräne, die Physiognomie ins unheimlich Großartige steigernde Gestaltungsgabe, daß man mit Bedauern erkennt, hier ist ein Donatello kongenialer, nordischer Meister um einen Beweis seines Könnens gekommen (Abb. 6).

Ein Greisengesicht sollte dargestellt werden; was wir über das Verhältnis vom Körper zum Gewand ausführten, gilt im Prinzip für diesen Kopf. Der Aufbau des Knochengerüstes, der Hals mit dem daraufsitzenden Schädel, das welk spannende Fleisch, alles ist in der Form und in seinen Funktionsbeziehungen aufs peinlichste studiert. Wie die kleinen, etwas blöde unter den halbgeschlossenen Lidern hervorstierenden Augen in den tiefeingesunkenen Höhlen liegen und die Lippen wie bei einer Mumie sich als Wülste aus der eingetrockneten Haut herausheben, wie sich diese über die Backenknochen, den eckig herausgedrückten Adamsapfel und die gesteiften Halssehnen zieht, das sucht in seiner inneren Lebendigkeit seinesgleichen. Das nämliche Können zeigt die linke Hand, die um das gebeugte Knie herumgreift. Ihre knöchernen Finger mit den verdickten Gelenken, das gewollt Müde, fast Leblose in der Aktion des Greifens ist mit einem überraschenden Scharfblick dargestellt. Gerade diese Statuette erscheint mir in der frei und großartig aus dem Hocken heraus entwickelten Körperhaltung, der wundervollen Diagonale der Schultern und dem pathetisch zurückgeworfenen Kopf, der durch eine leise Gegenbewegung die Diagonale wieder ausgleicht, als die reifste Leistung im Vergleich zu den sieben andern.

Neben dieser Gruppe sind von der ursprünglichen Statuarik des Turmes noch zwei Figuren erhalten, die offenbar infolge der versteckten und dabei gefährlich exponierten Aufstellung dem emsigen Zerstörungseifer der Revolution von 1792 entgangen sind. Von diesen stehen zwei noch an ihrem ursprünglichen Ort, auf Konsolen an der Vorderseite des Turmes, wenige Meter über der Plattform. Es sind die bekannten Kolossalstatuen von Kaiser und Mönch (Abb. 8 u. 9)[1]). Als letzter Rest eines umfangreichen Zyklus müssen sie hier eine eingehendere Würdigung finden.

Die für die gotische Wandstatue charakteristische Beschränkung der Körperbewegung auf zwei Hauptachsen (in Richtung der Mauerebene und senkrecht aus ihr

(1) Abgüsse befinden sich im Hofe des Frauenhauses.

Digitized by Google

heraus) löst sich bei Kaiser und Mönch in eine leise beginnende Rotationsbewegung auf[1]). Beide stehen auf schweren, gebuckelten Sockelstücken in befangener Ponderation. Der Umriß erscheint schlank und streng zusammengehalten und läßt die Abhängigkeit von dem schmalen Werkblock noch deutlich erkennen. In der Haltung wie in der Gewandbildung sieht man die neue Zeit im Kampf mit dem Mittelalter. Das Schema der Kontrastbewegung, wie es beim Kaiser in den eingeknickten Knien, dem seitlich zurückgebogenen Oberkörper und dem als Ausgleich nach vorn geneigten Kopf dem 14. Jahrhundert entspricht, hat in der Drapierung sein Analogon in der Kontrastierung von Vertikalzügen und streng rhythmisierten Schüsselfalten. Vergleicht man dieses Draperiegerüst aber mit älteren Stücken, etwa den Pfeilerfiguren an der Katharinenkapelle, so bemerkt man, wie die gotische Gewandauffassung, nach welcher der Stoff nichts weiter war als der Träger eines festen, architektonischen Rhythmus, durchbrochen ist im Sinne einer Verlebendigung, einer Verdeutlichung seines materiellen Charakters. Während bei den Statuen der Katharinenkapelle die Gewandung wie aus dünnem Blech gebogen und geknickt erscheint, hat man hier in dem weicheren Fließen der Züge (vgl. die Fußpartien und das Gewand des Mönches) eine aufkeimende Wirklichkeitsillusion. War der Künstler in Haltung und Drapierung durch die Einordnung der Figuren in die Architektur noch an die Traditionen der Gotik gebunden, so konnte er bei den Teilen, die für die Wirkung im Architekturensemble nicht in Betracht kamen, den Gesichtern, freier seinen Absichten nachgehen. Bei diesen bricht sein naturalistisches Streben denn auch unverhüllt durch. Von der eigentlich gotischen Gesichtsbildung ist wenig mehr übrig geblieben. Die Physiognomien wirken fast porträtmäßig — beim Mönch ein faltiges asketisches Gesicht, beim Kaiser ein feiner gerunzeltes mit mächtig rieselndem Vollbart — und verraten ein ganz subtiles Studium des Naturvorbildes. Während der Gotiker zur Bezeichnung eines alten Gesichts ein stereotypes System von Faltengraten benutzte, ist hier alles daran gesetzt, die Illusion eines solchen zu erreichen. Einen Rest von Konvention hat der Künstler indes nicht überwinden können: Er stellt die Augen schräg nach oben, die Pupille ist weit geöffnet, und die durch die Tränendrüse verursachte Verengerung des inneren Augenwinkels ist noch nicht angegeben. Dieses eigentümliche Nebeneinander von genauer Naturbeobachtung und befangener Formel zeigt sich dann auch an den aufgeringelten Enden der Bartsträhnen des Kaisers und ist überhaupt ein Kriterium des Stiles der beiden Figuren. Der alte architektonische Aufbau der Statue wird durch erwachendes organisches Leben von innen heraus aufgelöst. Der Umbildungsprozeß ist jedoch noch nicht abgeschlossen, die Gestaltungsprinzipien des Mittelalters und des beginnenden Realismus stoßen hart ohne innere Verbindung aufeinander, ein einheitlicher Stil ist in der Bildung begriffen. Diese Beobachtungen helfen uns das Verhältnis der beiden Statuen zu den Umgangsfiguren oben verstehn. Es kann kein Zweifel sein, daß Kaiser und Mönch eine frühere Stufe repräsentieren als die acht Hocker, bei denen alles, was hier im Werden war, in voller Reife erscheint. Dies wird durch den Platz der Statuen im Baukörper durchaus bestätigt. Es ist sehr wahrscheinlich, daß beide mit den entsprechenden der andern Turmseiten, soweit sie überhaupt ausgeführt worden sind, mit oder bald nach Beginn des Turmbaues in Auftrag gegeben und wohl bald ausgeführt worden sind. Ich gebe zu, daß dieser Schluß für sich allein sehr wahrscheinlich, jedoch nicht zwingend ist. Gestützt

(1) Es ist übrigens die gleiche Bewegungstendenz, welche in der spätgotischen Tektonik zu der in Schraubenkurven gedrehten Säule führt. (Vgl. etwa die Säulen in den Seitenschiffen des Braunschweiger Domes.)

Digitized by Google

durch die stilistische Beobachtung gewinnt er aber eine beträchtliche Beweiskraft. Da mit der Berufung Ulrichs von Ensingen nach Straßburg 1399 die Arbeiten am Turm sofort beginnen, wird man ihre Entstehung rund in das erste Dezennium des 15. Jahrhunderts setzen dürfen. Sie sind somit die ersten Zeichen für das Eindringen des Realismus in die Straßburger Bauhütte. Daß die Künstler, welche die neuen Ideen propagierten, nicht aus der Tradition der Münsterwerkstatt erklärt werden können, ist ohne weiteres klar. Zwischen ihnen und den letzten uns bekannten Werken derselben — den Statuen der Katharinenkapelle, dem heiligen Grab und den Figuren von der Orgel (Simson, Roraffe) — fehlt jede logische Verbindung, und damit sind wir genötigt von auswärts eingewanderte Künstler als Träger der neuen Richtung anzunehmen. Diese Auffassung wird urkundlich durchaus bestätigt. In einem Spruchbrief vom 7. Dezember 1402, der einen Streit zwischen den Steinmetzen und Maurern der Münsterbauhütte schlichtet, werden die von ihren Genossen bevollmächtigten Maurer ausdrücklich als Bürger der Stadt Straßburg bezeichnet, während diese Angabe bei den Vertretern der Steinmetzen fehlt. Aus der Vorgeschichte des Streites, der sich um den Besitz des Banners dreht, geht deutlich hervor, daß der Zuzug von Steinmetzen nach Straßburg erst mit der Anstellung Ulrichs von Ensingen als Münsterwerkmeister begann. Es werden uns in dem Spruchbrief außer dem Parlier Heinrich Leiner von Frisingen die Namen von vier Steinmetzen genannt: Otteman von Würtzburg, Hans Bollender, Adolf von Bunne und Peter zur Kronen, Persönlichkeiten, die als Bevollmächtigte ihrer Körperschaft sicherlich zu den hervorragendsten Mitgliedern derselben gezählt haben. In die Zeit ihrer Tätigkeit am Münster müssen unserer Berechnung nach die Statuen von Kaiser und Mönch fallen. Es liegt da in der Tat sehr nahe, unter ihnen den Schöpfer derselben zu suchen[1]). Mehr als eine Konjektur, die den Umständen zufolge einige Wahrscheinlichkeit besitzt, soll dies jedoch nicht sein. Jede festere Beglaubigung fehlt.

Für uns ist die Frage wichtiger, in welchem Verhältnis die beiden Statuen zu den acht Umgangsfiguren oben stehen, deren Platz im Aufbau des Turmes unverrückbar fest war. Nach den Beobachtungen, die wir über den Stil beider Gruppen machten, kann es nicht zweifelhaft sein, daß die Statuetten oben eine beträchtlich spätere Phase des nach Straßburg verpflanzten Realismus darstellen, daß er in ihnen sich zur vollen Reife entwickelt hat, während er bei den Statuen unten die gotische Tradition noch nicht überwunden hatte. Es ist mir auch unmöglich aus den Beziehungen beider Gruppen den Eindruck zu gewinnen, daß der spätere Stil der Umgangsstatuetten sich innerhalb der Werkstatt aus dem Stil von Kaiser und Mönch entwickelt habe, ebenso wie nichts zu der Annahme berechtigt, daß etwa ein älterer, in den Anschauungen des 14. Jahrhunderts befangener Bildhauer sich unter der Einwirkung des Meisters der Umgangsfiguren umgeformt hätte. Ich kann das Verhältnis nur so erklären, daß beide Stilphasen unabhängig voneinander sind, daß die ältere aufhörte als die neue, getragen von dem außerordentlichen Künstler der Umgangsfiguren, einsetzte. Haben wir als Träger dieses zweiten Stiles etwa die rätselhaften Junker von Prag anzusehen? Ich gehe auf diese Frage nicht ein, weil sie durch Vermutungen ihrer Lösung nicht näher gebracht wird und es ein Frevel wäre, den Schwall der auf sie bezüglichen Literatur noch zu vermehren. Soviel steht fest, daß die Beziehungen zu den bis jetzt bekannt gewordenen Prager Arbeiten um 1400 zu einer Ableitung nicht ausreichen.

(1) Conrad Frankenburger, Parlier an der Münsterhütte, der 1404 das von ihm offenbar gefertigte traurige Marienbild dem Münster schenkt, kommt als Schöpfer von Kaiser und Mönch natürlich auch in Frage.

Digitized by Google

Während nun der Stil von Kaiser und Mönch seiner Genesis nach unklar blieb, dafür aber in seiner weiteren Entwicklung außerhalb Straßburgs, wie wir noch sehen werden, verfolgt werden kann, sind die Umgangsfiguren nach vor- und rückwärts hin isoliert. Meine Nachforschungen unter den Statuenbeständen des Frauenhauses ließen mich nur ein Stück als sicher zugehörig zu dem Kreis der acht Statuetten erkennen: die überlebensgroße Sitzfigur eines Mannes, deren Herkunft vom Münster allerdings unsicher ist (Abb. 10)[1]). Es handelt sich der Tracht nach um einen Weltlichen, der nach der burgundisch-niederländischen Mode des beginnenden 15. Jahrhunderts gekleidet ist. Ein pelzverbrämter, konischer Hut bedeckt das massige Haupt. Der Körper steckt in einem langen, in der Taille gegürteten Mantel mit weiten, an den Schultern gefältelten Hängeärmeln. Die abgebrochene Linke hielt einen Rosenkranz, von dem jedoch nur noch die Quasten und die Ansatzspuren der Kugelreihe erhalten sind. Wies bereits die Tracht den Träger in die Nähe der Statuetten, so zeigt vollends der Stil, daß wir es hier, wenn auch nicht mit der gleichen Hand, so doch mit einem völlig in der Art des Statuettenmeisters arbeitenden Künstler zu tun haben. Die Figur war auf Untersicht berechnet gewesen; nur so sind der etwas zu groß und massig geratene Oberkörper und die ganz reliefmäßig verkürzten Oberschenkel zu verstehen. Senkt man vor dem Original den Augenpunkt, so gewinnt man die Illusion richtiger Verhältnisse. Das, was wir in bezug auf die Körperbewegung bei Kaiser und Mönch beobachten konnten, gilt auch hier. Die gotische Gebundenheit in der Haltung, die höchstens durch hartgebrochene Bewegungen gelockert ist, wird durch schmiegsam vermittelnde Drehungen aus der Wandebene heraus aufgelöst. Der Künstler kennt alle Zwischenstufen und sucht alle Richtungsänderung im sanften Linienfluß zu mildern. Der Kopf neigt sich weich beschaulich in diagonaler Richtung nach vorn und diese Neigung vollendet sich im Oberkörper in einer Kurve, die durch die geschweiften Faltenzüge der Hängeärmel paraphrasiert wird. Im Gegensatz zu der gebrochenen Bewegungsachse der Gotik des 14. Jahrhunderts ist hier alles im Sinne der träg geschweiften S-Kurve stilisiert. Die Formanschauung, obwohl trockener und erschlaffter, bewegt sich in den Bahnen des Statuettenmeisters; das verrät, abgesehen vom Gewandstil, die Bildung des Gesichtes, dessen Epidermis sich glücklicherweise noch erhalten hat und die ganze Finesse in der Oberflächenbehandlung enthüllt. Der Gesichtstypus im Umriß und in einzelnen Teilen, wie Mund, Backenknochen, Nasenwurzel, dann vor allem die wohlverstandene Konstruktion des Schädelgerüstes, das Verhältnis der Weichteile zu diesem, das Spannen der Haut, alles ist eine fast wörtliche Wiederholung des Prophetenkopfes (Abb. 6). Gegenüber dieser außerordentlichen Sicherheit in der Bildung der Physiognomie erscheint die Gesamthaltung des Körpers und die Anlage der Drapierung etwas matt, und es ist schwer zu entscheiden, ob diese Figur dem Statuettenmeister gehört oder einem seiner Gehilfen. Mit der Stilkritik kommt man nicht recht weiter. In diesem beginnenden Individualismus, der die Künstlerpsyche in ihren Wesensäußerungen komplizierter macht, ist man immer wieder vor die schwierige Frage gestellt, welche Veränderungsfähigkeit innerhalb seiner selbst man dem Künstler zutrauen möchte. Gerade in unserem Falle muß sich die Meinung aufdrängen, ob nicht vielleicht doch der Meister der Statuetten der Schöpfer der Sitzfigur sei und nur in dem monumentalen, ihm vielleicht ungewohnten Maßstab etwas von seiner Gestaltungsfreiheit eingebüßt hat[2]). An

(1) Die Statue kam nach einer frdl. Angabe des Herrn Dombaumeisters Knauth beim Abbruch eines dem Münster benachbarten Hauses in der Korduangasse (auf dem Areal des Postgebäudes) zum Vorschein.
(2) Wir beobachten ja ganz allgemein, daß die Zeit ihr Bestes im Kleinfigürlichen leistete. Das ent-

Digitized by Google

allen Teilen, an denen die Feinarbeit des Meißels einsetzt, wie gerade am Gesicht, verrät sich eine solch hervorragende Delikatesse — man beachte die ganz feinen Fältchen an dem äußeren Augenwinkel —, eine solche Fähigkeit, aus dem Stein den Eindruck der glatten Elastizität herauszuholen, daß man auf Grund dieser Einzelbeobachtung nicht zögern möchte hier die Hand zu erkennen, welche den Propheten gemeißelt hat[1]). Lediglich die Dissonanz zwischen der Behandlung im einzelnen und der Anlage im ganzen hält von diesem Schlusse ab. Über den äußeren stilistischen Zusammenhang kann dagegen kein Zweifel bestehen.

Außer dieser Figur und der Gruppe von Kaiser und Mönch hat sich meines Wissens nichts Bedeutenderes erhalten, das etwa in den Kreis der durch Ulrich von Ensingen inspirierten Kunst eingeordnet werden könnte. Unser Interesse wird sich daher der Frage zuwenden müssen, ob der so plötzlich in Straßburg auftauchende Bildhauerstil auch anderweitig seine Parallelen hat.

Es kann nach den äußeren Zusammenhängen kein Zweifel sein, wo wir zunächst diese Parallelen suchen werden. Die engen Berührungen zwischen Architekt und Bildhauer vorausgesetzt, müssen wir vor allem den Spuren Ulrichs von Ensingen folgen, und diese führen mit aller Deutlichkeit nach Ulm. Was da an der Vorhalle des Münsters an Statuarik vorhanden ist, zeigt soviel Verwandtschaft mit unseren Stücken, daß wir uns bemühen müssen, über die Art des Zusammenhanges Aufschluß zu erhalten. Hierfür kommen vor allem die sechs Statuen an den Strebepfeilern der Vorhalle in Frage, die von V. C. Habicht zuerst in ihrer Bedeutung und in ihrem Verhältnis zur Statuarik der Vorhalle richtig erkannt worden sind. Zwischen ihnen und den m. E. frühesten Straßburger Stücken erkennt man eine Reihe von Stilähnlichkeiten. Man vergleiche das Gesicht des Kaisers mit dem des Jakobus d. J. in Ulm (Abb. 11 u. 12). Ganz abgesehen davon, daß die Anlage im Ganzen fast völlig übereinstimmt, sind die Züge im einzelnen so gleichartig, daß man beinahe an dieselbe Hand denken könnte. Man beachte die charakteristisch breite und dicke Unterlippe, den Ansatz der beiden Schnurrbartsträhnen unter der Nase und die Art wie diese schlängelnd die Lippen überschneiden. Dann das Herauswachsen der Vollbartmähne aus dem breiten Kinn und namentlich aus der Wange, das wellenförmige Herabrieseln derselben, das Auflösen in einzelne Strähnen und das volutenartige Aufrollen derselben. Weiter ist die Bildung des Auges übereinstimmend. Tief in die Höhlung gebettet, nach der Nasenwurzel zu ansteigend, wölbt sich die mandelförmige Pupille stark aus den Lidern heraus. Das untere Lid wird dann höchst charakteristisch noch von einer zweiten Hautfalte begleitet (vergleiche den Kopf des Mönches). An den Schläfen sind hier wie dort sichelförmige Falten eingezeichnet. Die Augenbrauen steigen nach der Nasenwurzel zu an und biegen scharf um, den Gesichtsausdruck etwas ins Wehleidige verändernd. Bei aller Übereinstimmung sind dann wieder gewichtige Unterschiede zu bemerken. Die Behandlung in Ulm ist etwas derber und summarischer. Während in Straßburg die Falten deutlich herausgewölbt werden, begnügt man sich hier mit Ritz-

spricht auch völlig der Umwälzung in der Architektur, wo das Monarchische der gotischen Konstruktion durch eine anarchische Entwicklung der dekorativen Elemente gleichsam von außen nach innen zersetzt wurde.

(1) Über die Provenienz dieses Künstlers können wir nur Vermutungen äußern. Ich möchte annehmen, daß er aus dem Burgundisch-Niederländischen stammt, entweder Franzose war oder doch mindestens in französischer Formanschauung aufgegangen war. Um sich dessen bewußt zu werden vergleiche man nur seine fein-soignierte, höchst verlebendigte Form mit der trotz glänzender Charakterisierungsgabe in dieser Gegenüberstellung etwas hölzernen der Apostel vom Ulmer Hauptportal.

Digitized by Google

linien[1]). Der in Straßburg noch im Werden begriffene Stil zeigt hier die Neigung zur Manier. Trotz aller Veränderungen wird man aber kaum umhin können, für beide Figurengruppen die gleiche Künstlerhand anzunehmen, wenn auch in verschiedenen Stadien ihrer Entwicklung. Ulm ist zweifellos der fortgeschrittenere Zustand und Straßburg der Prototyp desselben. Diese Beziehungen Straßburg-Ulm geben nun für die Entstehungsfolge der einzelnen Figurenzyklen der Ulmer Vorhalle in einem Falle wichtige Fingerzeige, die im wesentlichen das bestätigen, was V. C. Habicht über das zeitliche Verhältnis der sechs Strebepfeilerfiguren zu den Figuren des Hauptportales, der Freipfeiler und der Vorhallenstirnwand ausgeführt hat[2]). Er erklärt jene Statuengruppe ohne hinlängliche Begründung für die älteste innerhalb der Vorhallenzyklen und datiert sie schätzungsweise um 1415. Ich muß mich mit dieser Auffassung auseinandersetzen, weil ich glaube, daß die Diskussion hierüber geeignet ist, die Frage nach der Genesis des sog. Hartmannstiles zu fördern. Nach Habicht wäre der entscheidende Anstoß zu der Entfaltung des Ulmer Realismus von Köln gekommen in der Person des Meisters Hartmann, den er m. E. mit Recht als den Leiter eines größeren plastischen Betriebes ansieht. Gegenüber der Kölner Provenienz des Hartmannstiles ist nun vor allem zu bemerken, daß die sechs Strebepfeilerstatuen, die nach Habicht vor das Auftreten Hartmanns in Ulm fallen sollen, schon den Stil dieses Meisters in allen entscheidenden Zügen zeigen, jedoch ohne die Manier der späteren Stücke[3]). Ein Vergleich derselben mit den Statuetten der klugen und törichten Jungfrauen und der Märtyrer von den Archivolten des Hauptportales läßt über die engen Beziehungen keinen Zweifel obwalten. Der etwas massige, untersetzte Körperbau der Madonna, die indolente S förmige Bewegungskurve derselben haben ihr Analogon in den klugen und törichten Jungfrauen. Einzelheiten des Gewandaufbaues, wie das System der

(1) Die Verschiedenheit des Steinmateriales muß hier auch in Rechnung gezogen werden. Die Ulmer Statuen sind aus einem Kalkstein gearbeitet. Wenn das auch gegenüber dem Vogesensandstein keinen prinzipiellen Wechsel in der Technik bedeutet, so ist anders als bei den rundlich gemeißelten Sandsteinformen ein stärkeres Betonen des schnitzmäßigen Charakters und der geritzten Linie doch etwas durch das Material gegeben.

(2) Ulmer Münsterplastik aus der Zeit von 1391—1421 (Heidelberger Dissertation). Das Hauptverdienst dieser in ihren Schlußfolgerungen zuweilen etwas kühnen Arbeit besteht darin, das sehr gründlich geprüfte urkundliche Material in einzelnen Fällen erfolgreich in Beziehung zu den Denkmälern gesetzt zu haben, dann namentlich in dem ersten Hinweis auf die Verbindung zwischen der Ulmer und Kölner Plastik und schließlich in einer umfassenderen Heranziehung des Materiales, zumal solcher Ulmer Gruppen wie der Statuen der Hauptarchivolten, der Vorhallenstrebepfeiler oder der höchst problematischen Chorpropheten.

(3) Daß alle sechs Figuren gleichzeitig und von einer Hand gearbeitet sind, wie Habicht dies annimmt, erscheint mir nicht so sicher. Wenn ich auch nicht so weit gehen will, sie nach einzelnen Künstlerindividualitäten zu gruppieren, so scheint mir zum mindesten ein starkes Ineinanderarbeiten von einzelnen Händen stattgefunden zu haben. Die Madonna und Johannes der Evangelist sind einheitlich behandelt. Das zeigen die Drehung des Körpers, die rundlichen gestrafften Faltenzüge, die Haarstilisierung, die Gesichtsbildung u. a. Während diese beiden Statuen enge Analogien mit einzelnen Stücken der Hauptarchivolte des Westportales aufweisen, lassen die beiden äußeren Figuren rechts und links (Diakon und Antonius) die gleiche Kopfbildung wie die Statuen der Vorhallenstirnwand erkennen. Man beachte bei Antonius wie Nase und Brauen durch zwei parallele Gratlinien zusammengefaßt sind, weiter die Bildung der Nasenflügel und die Stilisierung des Haares als einzelne schlangenartig geringelte Strähnen. In eine dritte Gruppe gehören die Sitzfiguren des Jakobus d. J. und des hl. Martinus. Die Körper sind nur in groben Zügen aus dem Stein herausgearbeitet, das Haar zeigt dagegen eine gleichartige Meißelbehandlung (Strähnen von rechteckigem Querschnitt und feine Querschläge). Insgesamt fehlt ihnen die glatte Manier der Stirnwandfiguren.

Digitized by Google

Schüsselfalten über dem Bauch (in reduzierter Form bei der zweiten klugen Jungfrau von unten), das Herabfallen der scharfen Vertikalzüge über das Knie, das Umknicken derselben am Boden, das Herabwallen der geschlängelten Haarsträhnen, endlich das durchaus gotische Prinzip, die Statuen auf flachgewölbte Sockel zu stellen, in allem zeigt sich eine solche Gemeinsamkeit der Anschauung und Meißelarbeit, daß man kaum umhin kann, hier Arbeiten der gleichen Werkstatt, wenn nicht der gleichen Hand zu sehen. Das Gesicht des hl. Martin mit den weichen, vollen Lippen, die an den Mundwinkeln rundlich auslaufen und durch eine von den Nasenflügeln ausgehende Hautfalte fast kreisförmig umrahmt werden, die an der Nasenwurzel eckig umgebrochenen Augenbrauen finden sich gleichartig bei den Physiognomien einzelner Henkersknechte. Ebenso begegnen wir dem Gesicht des Jakobus d. J. mit der Stirnlocke, den aufgeringelten Bartsträhnen, der Bildung des Mundes und Schnurrbartes unverkennbar beim Andreas der Hauptarchivolte. Ich stimme zunächst mit Habicht vollkommen überein, wenn er die sechs Strebepfeilerfiguren als die ältesten erklärt (abgesehen natürlich von dem Tympanon und vielleicht den klugen und törichten Jungfrauen der Hauptarchivolte). Sie zeigen jedoch, was Habicht übersehen hat, auch schon enge Beziehungen[1]) zum Saarwerdengrabmal und können etwa um 1415 angesetzt werden in der Voraussetzung, daß dieses im Jahre 1414 entstanden ist. Die Statuetten der inneren Hauptarchivolte, die, wie ich zeigte, im engsten Anschluß an die Strebepfeilerfiguren gearbeitet worden sind, werden deshalb auch bald nach 1415 anzusetzen sein, jedenfalls möchte ich sie vor den Zyklen der Freipfeilerfiguren, der zwölf Apostel und der Stirnwandfiguren entstanden wissen. Diese Auffassung wird dadurch gestützt, daß einzelne der Statuetten, namentlich die der äußeren Archivolte (kluge und törichte Jungfrauen), noch altertümliche, an den Stil des Haupttympanons erinnernde Züge erkennen lassen[2]). Erst in den Martyrien der inneren Archivolte setzt sich die neue von Köln übertragene Richtung mit größerer Entschiedenheit durch, um dann in den später entstandenen Aposteln eine Verfeinerung, zugleich aber auch einen immer deutlicher werdenden Manierismus erkennen zu lassen, eine Tendenz, die von dem Schöpfer der Freipfeilerfiguren besonders klar betont und in den Stirnwandfiguren weiter fortgeführt wird.

(1) Man vergleiche nur die Gesichtsbildung des Jakobus d. J. mit derjenigen der Apostel des Saarwerdengrabmals (so vor allem dem bei Luebbecke, Tafel XLI, Nr. 1 abgebildeten). Die Züge stimmen in allen entscheidenden Einzelheiten überein, nur erweckt das Ulmer Gesicht gegenüber dem bei aller Stilisierung frisch beobachteten Kölner Kopf den Eindruck einer abgeleiteten, ins Formelhafte verfallenen Kunst, ein Eindruck, der sich bei den späteren Stücken dieser Werkstatt nur noch steigert.

(2) Man vergleiche etwa bei der zweiten törichten Jungfrau (von unten) die Faltenzüge der unteren Körperhälfte mit denen des Gottvater im untersten Tympanonstreifen ganz links. Weiter den Kopftypus der Jungfrauen mit dem der spinnenden Eva des Tympanon. Die Baldachine der Hauptarchivolte zeigen eine primitivere Form als die der Nebenarchivolten. Sie besitzen eine obere Abschlußplatte, in deren Kehle die Ornamentmotive aus den Trennungssimsen des Haupttympanons in genauer Kopie wiederkehren. Bei den Baldachinen der Nebenarchivolten wird dieses Abschlußglied dünner und erhält ein feineres Randprofil.

Weiter ist die Form des geschweiften Spitzbogens bei den Apostelbaldachinen eine fortgeschrittenere, wenigstens im Sinne der schwäbischen Entwicklung. Das Motiv ist dadurch entstanden, daß auf den regelmäßigen Spitzbogen eine Kreuzblume mit Stiel aufgesetzt wurde. Durch das Zusammenwachsen des Bogens mit dieser ergab sich dann ohne weiteres die geschweifte Bogenform, die sich immer klarer herausbildet. Ein ganz frühes Stadium zeigen die Bekrönungen einzelner Sockelpfeiler am Nordostportal der Heilig-Kreuzkirche in Gmünd, die zugleich ein ziemlich genauer Prototyp für die Baldachinsockel der Ulmer Hauptarchivolten sind. Das von Gmünd abhängige Südostportal am Augs-

Digitized by Google

Was nun das Verhältnis von Ulm zu Köln betrifft, so ist zu bemerken, daß die Figuren des Saarwerdengrabmals in dem schönen Fluß der Faltenlinien, den weich gekünstelten Bewegungen und Gegendrehungen der burgundisch-niederländischen Kunst näher stehen als die gewaltsamer bewegten Ulmer Apostel, bei denen die Gewandmotive befangener und ärmer sind, dieser Mangel aber durch eine Häufung von Einzelheiten und ein reicheres Linienornament ersetzt wird. Man wird in ihnen weniger ein Nachleben der Kunst des 14. Jahrhunderts als eine Umbildung französischer Kunstanregungen im Sinne einer kleineren, fleißigeren Handwerklichkeit erblicken müssen. Sind nun die Stilbeziehungen Köln-Ulm klar, so ist doch andrerseits die Verbindung mit den Statuen von Kaiser und Mönch in Straßburg ebensowenig zu übersehen[1]) und zwingt zu der Ansicht, daß der ganze mit dem Namen Hartmanns gekennzeichnete Realismus im Umkreise Ulrichs von Ensingen auf Grund einer Anregung aus dem burgundisch-niederländischen Kunstkreise formuliert wurde und daß Köln bestenfalls eine Episode dieser Entwicklung ist. Welche Wege der neue Stil eingeschlagen hat, ob er von Straßburg zunächst nach Köln und von dort nach Ulm übergegangen ist, scheint nur für den zweiten Fall wahrscheinlich. Am begründetsten ist mir fast die Annahme, daß Straßburg und Köln aus einer gemeinsamen westlichen Quelle schöpfen und sich in Ulm zwei Gabelungen der von diesem gemeinsamen Punkt ausgehenden Ströme vereinigen. Erst die Kenntnis der burgundisch-niederländischen Quellen wird uns den Schlüssel zur Erklärung dieser bislang noch unerklärlichen Stilparallelen bieten, die wir vorläufig nur allzugern auf direkte Abhängigkeiten untereinander zurückführen möchten. Soviel möchte ich jedoch beim Vergleich mit den Straßburger und Kölner Skulpturengruppen äußern: der ganze Ulmer Zyklus, selbst die vermutungsweise frühesten Stücke (Strebepfeilerfiguren) stehen der westlichen Nachbarkunst am fernsten. Die von dort ausgehenden Anregungen sind derart im Sinne einer biederen Handwerklichkeit umgesetzt, daß man an eine direkte Berührung mit burgundischer Kunst nicht recht denken mag. Hartmann und seine Leute tragen in ihrem Ulmer Stadium nur noch ganz verblaßte Erinnerungen an die Kunst Claus Sluter's in sich. Sie bedeuten durchaus eine Enderscheinung innerhalb der damals in Deutschland eindringenden realistischen Bewegung und scheiden für die Lösung des Problems, wie sich die Übertragung des „weichen Stils" nach Deutschland vollzogen hat, meines Erachtens aus. Der Hartmann'sche Stil ist und bleibt ein der schwäbischen Anschauung aufoktroierter Stil, nichts weiter als eine kurze Episode, die in Ulm kaum länger als zwei Dezennien währte und nicht mehr als eine katalytische Bedeutung für das Entstehen eines national-schwäbischen Stiles hatte, der alsbald mit Multscher einsetzt.

Gegenüber allen immer wieder betonten Anknüpfungen seiner Kunst an die Hartmanns muß bemerkt werden, daß diese Berührungen eigentlich nur in einer von

burger Dom zeigt teils zurückgebliebenere (Sockel der Freipfeilermadonna), teils fortgeschrittenere Schweifbogen (Sockel der Gewändestatuen). Die Tendenz geht nun dahin, die Ausbiegung immer tiefer zu legen und so den beiden Kurven eine möglichst gleiche Länge zu geben. Dieses Resultat ist bei den Apostelbaldachinen fast schon überschritten, während die Baldachine der Hauptarchivolte es noch nicht erreicht haben. Ich glaube bestimmt, daß man dies auch aus einem zeitlichen Nacheinander der Entstehung wird erklären müssen.

(1) Die Frage, inwieweit in der Kunst Hartmanns noch die ältere Ensinger'sche Plastik nachwirkt, (Madonna an der Südostecke des Langhauses, Konsolfiguren an den Schiffspfeilern) kompliziert das Problem weiterhin. Augenscheinlich ist die zunächst von Köln nach Ulm übertragene Kunst einen Assimilierungsprozeß mit jener eingegangen und dann allmählich auf das handwerkliche Niveau geraten.

Digitized by Google

dem Mittelalter grundverschiedenen, sehr gleichartigen Intensität der Naturbeobachtung bestehen, daß aber die künstlerisch formbildenden Energien, der weiche, spielerisch fließende Kurvenrhythmus Hartmanns, seine in hohem Relief aufgebauschten Draperien mit dem, was das eigentliche Wesen Multschers ausmacht, herzlich wenig Zusammenhänge aufweisen. Der Christus am Mittelpfeiler des Ulmer Hauptportales mit seiner ganz unstatuarischen, gebrochenen, dabei auf höchste Lebendigkeit des Ausdrucks hinzielenden Pose bedeutet mehr als eine bloße Ablösung eines Persönlichkeitsstiles durch den andern. Es vollzieht sich hier ein klarer Bruch mit einem in seinen plastischen Grundtendenzen, in seiner ins Ornamentale geratenen Linienarchitektonik durchaus französisch gefärbten, auf die Vorbilder des späteren 13. Jahrhunderts zurückgreifenden Stiles zugunsten eines nationalen, der an Stelle der weich geschweiften die gebrochene Linie zum Bildungsprinzip erhebt. Ich kann in Multscher bestenfalls eine Reaktion auf Hartmann, keineswegs aber dessen direkte Fortsetzung erkennen. Mit ihm erwacht der heimische Kunstgenius, der alsbald in dem älteren Syrlin seine glänzende Offenbarung erleben sollte.

Digitized by Google

MURILLO UND GOLTZIUS

Mit zwei Abbildungen auf einer Tafel

Von OTTO HIRSCHMANN

Die Zusammenstellung der Namen Murillo und Goltzius klingt etwas herausfordernd. Es sei darum auch vorgreifend die Vermutung geäußert, daß die offenbaren Beziehungen, die zwischen zwei Werken der beiden Meister bestehen, keine direkten sind, sondern ihre Ursache in einem gemeinsamen Vorbild haben.

Die beiden Werke, um die es sich hier handelt, sind Goltzius' Verkündigung aus seiner Folge der sog. Meisterstiche (B. 15—20) und Murillos Gemälde gleichen Themas im Rijksmuseum in Amsterdam (Katalog 1912, Nr. 1688)[1]). Die Übereinstimmungen sowohl in der allgemeinen Anlage der Komposition, als auch in vielen Einzelzügen sind so groß, daß sie nicht zufällig sein können. Hier wie dort kniet Maria links auf einer niedrigen Estrade vor dem mit einem Teppich bekleideten Tisch, auf dem das offene Gebetbuch liegt, den Kopf nach rechts herumgedreht gegen den von dieser Seite sich nähernden Engel. Dieser hat sich auf sein rechtes Knie niedergelassen und hält in seiner linken, auf dem Oberschenkel aufgestützten Hand den Lilienstengel. Etwas rechts über dem Kopfe der Maria erscheint in der Lichtglorie die Taube des heiligen Geistes zwischen einer Engelwolke. Noch deutlicher wird der offenbare Zusammenhang in ein paar besonders auffälligen Einzelheiten, etwa dem hier und dort gleichgeformten, zweihenkligen Nähkorb mit der Schere vorne links, oder der Art, wie das Gewand über das sichtbare Knie des Engels fällt, unten ein Stück des Innensaums sichtbar werden läßt und einen Schatten um den aufgesetzten Fuß wirft, oder in der übereinstimmenden Weise, wie der Engel die Lilie hält, wie sein Ärmel nur den Oberarm bedeckt und wie er die selben, nur in der Farbe unterschiedenen Haare mit der vor dem Ohre abgetrennten Locke trägt. Identisch ist ferner die Zeichnung von Marias rechter Hand. Die Engelknaben sind im einzelnen wohl verschieden, Bau und Einteilung der ganzen Wolke aber wiederum hier und dort gleich: links ein kleineres, rechts ein größeres Stück, das gegen den Rand hin ein Loch offen läßt, aus dem ein Putto wie aus einem Fenster herausblickt. Wohl finden wir bei Murillo nicht die plumpe Gebärde des Engels von Goltzius, wohl ist dieser bei Murillo etwas mehr ins Profil gestellt und kreuzt Murillos Madonna, ebenfalls abweichend von Goltzius, beide Hände vor ihrer Brust. Solche Abweichungen haben jedoch nur die Bedeutung von Variationen; ihrer ungeachtet sehen wir uns vor die Frage gestellt: hat sich Murillo bei seiner Verkündigung durch die Komposition von Goltzius inspirieren lassen? Und diese Frage müßte angesichts des engen Zusammenhanges der beiden Werke notwendigerweise bejaht werden, wenn es nicht so gut wie sicher wäre, daß die Komposition der Verkündigung auch nicht Goltzius' Eigentum, sondern von ihm von einem bereits bestehenden Vorbild übernommen worden ist.

In seinen „Meisterstichen" hat sich Goltzius zum Ziel gesetzt, „die Eigenart des Stiles der Meister, deren Werke er bisher kennen gelernt hatte, ... in Kompositionen eigener Erfindung" zum Ausdruck zu bringen. (Van Mander.) Daß für die Beschneidung und die Anbetung der Könige Dürer und Lukas von Leiden die Vorbilder waren, könnte nicht zweifelhaft sein, auch wenn es nicht durch van Mander bezeugt würde. Als die Meister, in deren „Manier" Goltzius die übrigen vier Blätter

(1) Die Reproduktion des Stiches von Goltzius gibt den unbeschriebenen, überaus seltenen — mir nur in zwei Exemplaren bekannten — ersten Zustand des Blattes vor aller Schrift nach dem Exemplar des Amsterdamer Kabinetts wieder.

Digitized by Google

stach, werden herkömmlicherweise Raphael für die Verkündigung, Parmeggianino für die Heimsuchung, Bassano für die Anbetung der Hirten und Barocci für die heilige Familie genannt. Diese traditionelle Benennung geht zurück auf Mariette (Abecedario II. p. 316), der sich aber sehr vorsichtig ausdrückte: „Il est mesme assez difficile de connoistre ceux que Goltzius s'y est proposé pour modèles, et je ne voudrais pas asseurer que ce fussent ceux-là mesmes que je dis ici. Raphaël, le Parmesan, Bassan ou plutôt Titien, et Frédéric Baroche." Die Richtigkeit zweier der Vorschläge von Mariette wird dadurch sicher gestellt, daß die unmittelbaren Vorbilder, die Goltzius vorgelegen haben, namhaft gemacht werden können; für die Anbetung der Hirten ist es ein Gemälde gleichen Themas von Jacopo Bassano[1]), das van Mander als zu seinerzeit im Besitz von Jan Ycket in Amsterdam befindlich beschreibt[2]) und das uns durch einen Stich von Jan Sadeler überliefert ist; für die heilige Familie ist es die Madonna mit der Katze von Federigo Barocci (National Gallery in London), die Goltzius 1591 in Rom gesehen haben kann; wahrscheinlicher aber ist es, daß er den nach dem Bilde existierenden Stich von Cornelis Cort gekannt oder selber besessen hat. Daß Goltzius seine Komposition der Heimsuchung aus Reminiszenzen an Parmeggianino zusammengestellt hat, geht, wenn ich das direkte Vorbild auch nicht zu nennen vermag, aus der unzweideutigen Charakteristik des italienischen Manieristen deutlich genug hervor.

Unhaltbar jedoch ist die durch Mariette mit Vorbehalt geäußerte, später aber als feststehende Tatsache hingenommene Vermutung, daß Goltzius in der Verkündigung Raphael habe „imitieren" wollen. Wohl kann man, wenn man will, in der Stellung der Maria einige — aber sehr entfernte — Verwandtschaft mit der heiligen Jungfrau auf der Verkündigung, die Marc Anton nach Raphael gestochen hat (B. 15), entdecken. Diese ist aber so allgemeiner Art, und die Unterschiede in allen übrigen Bestandteilen der Komposition sind so groß, daß der Schluß auf einen Zusammenhang — den ja Mariette auch nur mit allergrößter Reserve tat — unzulässig ist, zumal wo wir sehen, wie sich Goltzius in den vier Fällen, in denen das Vorbild genau nachzuweisen ist[3]), sich nicht bloß ungefähr, sondern sehr enge an dieses angeschlossen hat, so daß es z. T. beinahe als gewagt erscheint, mit van Mander von „eigenen Kompositionen" zu sprechen. Es ist darum wohl anzunehmen, daß auch die Komposition der Verkündigung nur in diesem beschränkten Sinne Goltzius' Eigentum ist.

Wer ist nun der Urheber dieses Vorbildes? Raphael, wie schon bemerkt, kaum. Eher fühlt man sich an Correggio erinnert. Der Typus der Madonna läßt einigermaßen an ihn denken, ebenso die alle Architektur verhüllende Engelwolke. Und auch dem Nähkorb begegnen wir auf seiner Madonna della Cesta (National Gallery in London). Eine Verkündigung, die unmittelbare Vergleichspunkte böte, kennen wir von ihm allerdings nicht, und eine solche müßte doch vorgelegen haben, wenn unsere Annahme richtig sein soll, daß Murillo sein Bild ebenfalls nach dieser und nicht nach Goltzius gemalt hat. Oder aber man müßte die Existenz einer heute verschollenen Tafel Correggios voraussetzen, die Goltzius 1591 in Italien gesehen hätte und die später dann nach Spanien gekommen wäre, wo Murillo sie dann kennen gelernt hätte. Murillo im Banne Correggios wäre nichts Außergewöhnliches, während

(1) Also nicht von Tizian, wie Mariette für wahrscheinlicher hielt.

(2) Schilderboeck, Leben Bassanos, ed. 1618, fol. 106.

(3) Für das Blatt nach Dürer ist es dessen Holzschnitt der Beschneidung aus dem Marienleben, für das Blatt in der Manier des Lukas van Leiden dessen Anbetung der Könige von 1513 (B. 37).

Digitized by Google

man sich nur schwer vorstellen kann, daß der feinfühlige Madonnen- und Heiligenmaler sich an einer ihm so fern stehenden Kunst, wie der des Formalisten Goltzius begeistern konnte.

Ebensogut, wie Correggio, kann aber Goltzius bei seiner Verkündigung auch die Komposition eines seiner römischen Zeitgenossen vorgeschwebt haben. Auch die heilige Familie ist ja nach einer solchen. Hier, bei der Verkündigung, wäre es möglich, etwa an Federigo Zuccaro zu denken, bei dem Goltzius in Rom einige Zeit gewohnt hatte[1]. Daß die Auslegung so weiten Spielraum hat, spricht nicht für die Eindringlichkeit der Charakteristik, mit der Goltzius seinem Vorbild nahe zu kommen suchte. Dieses Vorbild, an das sich also höchst wahrscheinlich auch Murillo gehalten hat, vermochte ich leider nicht ausfindig zu machen. Vielleicht ist ein freundlicher Fachgenosse in der Lage, es mir beim Namen zu nennen.

(1) Nach van Mander, Im Leben Holbeins (ed. Floerke, I., p. 185).

Digitized by Google

MISZELLEN

NEUE DOKUMENTE ZUR KÜNSTLERGESCHICHTE DES 14. UND 15. JAHRHUNDERTS.

Der Valencianer Kanonikus D. José Sanchis y Sivera, dem wir bereits ein höchst aufschlußreiches Werk über die Kathedrale von Valencia verdanken, hat sich durch seine neueste Arbeit „Pintores medioevales en Valencia“ [1]) ein großes Verdienst um die kunstgeschichtliche Forschung erworben. Denn diese Dokumentenpublikation zeichnet sich nicht nur durch den Umfang, ihre Gründlichkeit und die Wichtigkeit fast all der hier mitgeteilten Schriftstücke aus, sondern durch ihre Vielseitigkeit, d. h. der Herausgeber hat sich nicht nur auf die spanischen Maler und Miniaturisten beschränkt sondern auch die italienischen und nordischen Meister mit hereinbezogen.

Neben verschiedenen auf Gherards Starnina und Nicola Fiorentino bezüglichen, schon früher an verschiedenen Stellen publizierten Dokumenten interessieren zunächst zwei bisher unbekannte Testamente der Maler Paolo de S. Leocadio und Francisco Pagano, der sich in dem vom 25. 6. 1476 datierten Dokument als „Fr. P. nepolitano habitant en Roma e de present en la ciutat de Valencia“ bezeichnet.

Von größtem allgemeinen Interesse aber dürfte eine Notiz sein, die sich auf ein bisher ganz unbekanntes verschollenes Werk des Jan van Eyck bezieht. Es handelt sich um eine Darstellung des hl. Georg zu Pferd auf Eichenholz gemalt. Diese Tafel wurde am 2. Mai 1444 von einem Valencianer Kaufmann mit anderen Gemälden für den König erworben.

Wegen der großen Wichtigkeit dieses Zeugnisses geben wir die Hauptstellen der beiden von Sanchis mitgeteilten Rechnungen wieder:

> . . . de ordinacio mia es estada comprada una taula de fust de roure de alt de quatre palms e de ample de tres en la qual es pintada e deboxada de ma de mestre Johannes lo gran pintor del illustre duch de Burgunya la imatge de seu Jordi acavall . . . .

Über den aus Brügge stammenden Maler Luis Alimbrot (Alumbrot) erhalten wir neue Mitteilungen, aus denen u. a. hervorgeht, daß der Künstler schon 1439 in Valencia weilte, 1463 dort gestorben ist und einen Sohn Jorge „pictor flamench“ hinterließ, der 1481 gestorben ist.

(1) Pintores medioevales en Valencia por José Sanchis y Sivera. Prólogo de S. Sanpere y Miquel. (Barcelona, L'avenç. Rambla de Cataluña 24.) 1914.

Es erübrigt sich eigentlich, noch besonders zu betonen, daß unsere Kenntnis von der Tätigkeit des einheimischen Valencianer Trecentisten und Quattrocentisten ganz bedeutend durch die neu publizierten Dokumente bereichert wird. Eine große Anzahl bisher unbekannter Meister stellt sich uns bei dieser Gelegenheit neu vor. Die zahlreichen Dokumente, die sich auf Juan Reixach und seinen Kreis beziehen, erhalten eine sehr wichtige Ergänzung in der Publikation eines bisher unbeachteten, voll signierten und 1468 datierten Ursularetablos des Juan Reixach in der Kirche zu Cubells in Katalonien, den Sanpere y Miquel in seiner, Sanchis' Veröffentlichungen vorausgehenden Einleitung in die Literatur einführt. Reixach entpuppt sich hier als ein Künstler zweiten Ranges, der von nordischer Kunst nicht unerheblich beeinflußt ist, als ein schwacher Kollege des viel bedeutenderen Jacomart. Dieses authentische Werk Reixachs läßt nicht nur alle bisherigen Attributionen verschiedener Arbeiten an diesen Valencianer Maler als gänzlich unhaltbar erscheinen, sondern beweist wieder einmal, daß es sehr gewagt ist, aus der Fülle dokumentarisch überlieferter Aufträge auf die hohe Qualität der Arbeiten des betreffenden Künstlers zu schließen. Wie heute waren auch in vergangenen Zeiten die von der großen Menge überlaufenen, beschäftigten Künstler keineswegs die besten. Zum Schluß sei noch bemerkt, daß die Dokumente nicht nur dem Kunsthistoriker, sondern in gleichem Maße auch dem Kulturhistoriker eine Fülle neuen, interessanten Materials bieten. August L. Mayer.

ZUR WIEDERHERSTELLUNG DER HÄUSERGRUPPE UM S. BIAGIO IN FLORENZ

Mit zwei Abbildungen auf einer Tafel.

In der letzten Sitzung der Städtischen Kommission der schönen Künste ist die Wiederherstellung eines Komplexes alter Häuser und Paläste beschlossen worden, die sich um die Kirche San Biagio gruppieren. Die nach Entwürfen des Architekten Prof. Giuseppe Castellucci (s. Abb. auf Tafel 64) auszuführenden Restaurierungen setzen genau an der Stelle ein, wo die systematischen Demolierungsarbeiten Halt machten, die vor 25 Jahren zum Zwecke der Sanierung der inneren Stadt unternommen wurden.

Zu dieser Häusergruppe gehört zunächst der Palazzo Giandonati, der sich unmittelbar an die

Digitized by Google

Loggien des neuen Postgebäudes anschließt. Das Haus war Besitz einer mächtigen Welfenfamilie, die aus dem Val di Pesa hierher übersiedelte. Nach dem Siege bei Montaperti (3. September 1260), der den Ghibellinen für eine Zeitlang die Vorherrschaft in Florenz sicherte, wurde mit anderen Welfenhäusern auch das der Giandonati zerstört. Auf den Trümmern erbaute die Familie später den mächtigen gotischen Palast, dessen Treppenanlage vor allem bemerkenswert ist, als eines der wenigen noch vorhandenen Beispiele der altertümlichen Außentreppe, deren Lauf an der Seitenfassade, dem neuen Postgebäude gegenüber, genau verfolgt werden kann. Von den Sgraffito-Dekorationen an der Fassade sind noch Reste erhalten, die zur Wiederherstellung des Ganzen die nötigen Anhaltspunkte bieten. In den daneben gelegenen Palazzo Canacci sind Turm und Loggia der Giandonati inkorporiert. Der Palazzo Canacci, der zu den schönsten Profanarchitekturen des späten Quattrocento in Florenz gehört, ist 1903 durch Giuseppe Castellucci im Äußeren geschmackvoll restauriert worden. Das Erdgeschoß hat kleine, viereckige Fenster; die beiden Hauptgeschosse mit schönen Rundbogenfenstern tragen reichen Sgraffitoschmuck. Darüber zieht sich die luftige Loggia hin.

Gegenüber liegt die im Äußeren falsch restaurierte Kirche S. Biagio, die jetzt als Feuerwehrarsenal dient. Hier sollen dem Beschluß der Kommission zufolge die Sünden früherer Zeiten nach Möglichkeit wieder gut gemacht werden. Die Kirche wird schon 1038 urkundlich erwähnt. Ein Neubau erfolgte im 13. Jahrhundert, ein Wiederaufbau, nicht genau an derselben Stelle, nach dem Brande von 1304. Wahrscheinlich ist die Kirche bei Erbauung des neuen Audienzsaales der Seidenweberzunft, deren Haus gleichfalls nach Plänen Castelluccis restauriert werden soll, verkleinert worden. Nach einem neuen Brande von 1706 wurde die Kirche notdürftig wiederhergestellt. Im Jahre 1785 wurde sie säkularisiert und seit 1901 nach einem Entwurfe von Guido Carocci und Giuseppe Castellucci provisorisch restauriert. Auf Grund eines neuen von Castellucci ausgearbeiteten Projektes soll nunmehr eine definitive Restaurierung der Kirche erfolgen. Auf S. Biagio folgt der älteste Teil des Palazzo di Parte Guelfa, der sich auf zerstörten Häusern der Ghibellinenfamilie Lamberti erhebt. — Welchen Anteil die Parte Guelfa an der Florentiner Geschichte des 13. und 14. Jahrhunderts genommen hat, mag man in Davidsohns monumentalem Werke nachlesen. Hier sei nur kurz erwähnt, daß die Capitani di Parte Guelfa ein Magistratskollegium bildeten, das 1267 unter dem Patronat Papst Clemens IV. und Karls von Anjou von der Florentiner Guelfenpartei eingesetzt wurde, mit der Bestimmung, die guelfischen Interessen zu wahren und die eingezogenen Güter der verbannten Ghibellinen zu verwalten, und daß diese Behörde alsdann mehr als hundert Jahre lang, den Zünften zum Trotz, die Regierung der Republik beherrschte. Erst der Tumult der Ciompi (1378) stellte das richtige Gleichgewicht wieder her. Der Zeit des Niederganges der vordem so mächtigen Behörde entstammt der Neubau, oder besser, der Erweiterungsbau ihres Palastes. Filippo Brunelleschi leitete die Arbeit, nachdem andere Künstler, darunter, nach Vasaris Angabe, Francesco della Luna, das gewaltige Werk begonnen hatten. In der chronologischen Folge seiner Florentiner Schöpfungen nimmt der Palazzo di Parte Guelfa die dritte Stelle ein, nach dem Spedale degli Innocenti, das 1419, und nach der Kirche San Lorenzo, die 1421 begonnen wurde. An Großartigkeit der Gesamtanlage ist er seinen besten Schöpfungen ebenbürtig zur Seite zu stellen. Wie schon angedeutet, war Brunelleschis Werk ein Erweiterungsbau einer älteren Anlage, deren Hauptfront nach der Piazza San Biagio blickte. Architektonisch keineswegs bedeutend, war dieser ältere Teil jedenfalls im Innern in ganz hervorragender Weise künstlerisch ausgestattet. Nach alten Nachrichten hat zu Anfang des Quattrocento Gherardo Starnina über der nicht mehr vorhandenen Außentreppe, deren Wiederherstellung in dem Restaurierungsprojekt Castelluccis nicht vorgesehen ist (s. Abb. 2 auf Tafel 64), aber sehr zu wünschen wäre, den heiligen Dionysius mit der Abbildung des eroberten Pisa in Freskotechnik gemalt. Geringe Reste der Malerei sind noch erkennbar. Der erste Saal war nach Angabe zweier Handschriften des Quattrocento, die Cornel von Fabriczy publiziert hat, von Giotto mit Fresken geschmückt, und Vasari erwähnt dort eine Allegorie des christlichen Glaubens mit dem Bilde Papst Clemens IV., der den Magistrati di Parte Guelfa ihr Wappen, den roten Adler auf weißem Felde, verlieh. Dieser Raum, ohne Grund als Saal Arnolfos bezeichnet, ist vor etwa zehn Jahren restauriert worden.

Im Jahre 1431 war Brunelleschis neuer Palast im Rohbau vollendet: im Erdgeschoß ein starkes Thor und vier kleine Fenster; darüber das Hauptgeschoß mit vier hohen Biforafenstern an der Front und Medaillons über denselben, und mit je zwei gleichen Biforafenstern und Medaillons an den Seiten, während die Häuser der Guidi und Cavalcanti, welche die Parte Guelfa 1359 und 1377

Digitized by Google

erworben hatte, von Brunelleschi im wesentlichen intakt gelassen wurden. Im Hauptgeschoß des neuen Palastes schuf Meister Filippo einen gewaltigen Audienzsaal, der zu seinen eindrucksvollsten Architekturen gehört: die Wände ganz schlicht, nur durch mächtige kannellierte korinthische Pilaster aus Pietra Serena und durch die riesigen Fenster gegliedert. Die Maße der Fenster sind 5,30 : 2,30 m im Lichten; die Höhe des Saales beträgt mehr als 8 m, auch die Längen- und Breitenausdehnung des Raumes, der die ganze Ausdehnung des Neubaues einnimmt, ist sehr bedeutend. Wir haben hier nach Fabriczys Angabe die früheste Anwendung von Pilastern für Gliederung eines Innenraums der Profanbaukunst. Oberer Abschluß der Pilaster sollte ein vollständiges Gebälk sein, als Deckenschmuck waren jedenfalls Kassetten geplant[1]). Beide sind zu Brunelleschis Zeiten nicht zur Ausführung gekommen, wie denn die grandiose Schöpfung auch im Äußeren Torso geblieben ist.

Im Cinquecento beginnt eine neue Phase in der Geschichte der Parte Guelfa und ihrer Residenz. Die einst so mächtige Korporation, welche jahrhundertelang die Geschichte der Stadt mit bestimmt hatte, wurde unter Cosimo I. Verwaltungsbehörde und ein Teil des Palastes städtisches Leihhaus. Die neue Bestimmung des Gebäudes machte radikale Umbauten notwendig, die nach 1557 im Auftrage des Herzogs Cosimo I. Giorgio Vasari leitete. — In der engen Via di Capaccio erbaute Vasari das neue Portal und die malerische Loggia, eine seiner liebenswürdigsten Schöpfungen. Wenige Jahre später, im Dezember 1566, verheerte ein Brand den Palast und seine Archive, wie Agostino Lapinis Tagebuch berichtet. Als schließlich 1782 unter Großherzog Friedrich Leopold die Korporation aufgehoben wurde, war die alte Herrlichkeit längst dahin: Ein Teil des Hauses diente als Kanzlei, ein anderer als Versammlungsraum für die Mitglieder der Akademie, während Nebenräume als städtisches Salzmagazin benutzt wurden. Ein schönes Marmorportal mit Bronzetüren, das einst in den „Saal Arnolfos" führte, aus dem Anfang des Quattrocento, wurde in das Treppenhaus des Palazzo Vecchio gebracht und dort neben der Sala dei Dugento eingemauert; eine plumpe Treppe wurde durch Brunelleschis Saal gelegt, und dieser in drei Geschosse geteilt, die heute größtenteils als Gemeindeschule dienen; im Nebenraum, der ehemaligen Casa dei Guidi, hielten bis vor kurzem die Giudici conciliatori ihre Sitzungen, die Räume des Erdgeschosses werden als Remisen und Magazine benutzt. Der an die Kirche San Biagio anstoßende Teil des Hauses ist in den letzten Jahren äußerlich wiederhergestellt worden und dient als Brandwache. Der weitaus größere Teil, an Via delle Terme und Via di Capaccio, harrt noch der Wiederherstellung. Es wäre zu wünschen, daß die an San Biagio und am Palazzo Canacci ausgeführten Wiederherstellungsarbeiten am Palazzo di Parte Guelfa, dem kunstgeschichtlich bedeutsamsten Teil der Häusergruppe, ihre Fortsetzung und damit den harmonischen Abschluß fänden.

Walter Bombe.

(1) Eine einzelne Kassette, welche direkt auf dem Architrav aufsitzt, rührt wohl aus der Zeit Vasaris her (nach 1557).

ARCHIVALISCHE BEITRÄGE ZU EINER GESCHICHTE DER DEUTSCHEN BAROCKMALEREI.

In der Geschichte der deutschen Barockmalerei nimmt bekanntlich Cosmas Damian Asam (1680 bis 1742) eine hervorragende entwicklungsgeschichtliche Stellung ein. Sein reiches Schaffen, das selbst in dem der süddeutschen Kunstzentrale München fern gelegenen Böhmen und Schlesien (Wahlstatt um 1733) bisher fast übersehene, aber höchst beachtenswerte Proben hinterließ, wurde von Philipp Maria Halm[1]) bekannt gemacht und einigermaßen gewürdigt. Seine Studie ist jedoch veraltet. Eine Neubearbeitung des Themas auf Grund eines umfassenden photographischen Anschauungsmateriales, gründlicher archivalischer Forschung und stilvergleichender Analyse wäre dringend erwünscht.

Aber auch die in ihrer Art bedeutenden Schüler Asams, wie die beiden Gebrüder Christoph Thomas Scheffler (1700—1756), Felix Anton Scheffler (1701 bis 1760) und Matthäus Günther von Augsburg (1705—1788), verdienen eine monographische kunstwissenschaftliche Behandlung. Über Felix Anton Scheffler werde ich demnächst eine Reihe archivalischer Forschungsergebnisse veröffentlichen. Über Matthäus Günther, über den schon mehrere Vorarbeiten[2]) erschienen sind, bereite ich eine ausführliche Monographie vor.

(1) Ph. M. Halm: Die Künstlerfamilie der Asam. München 1896. Vgl. Thieme und Becker: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Bd. 2. Seite 171 ff.

(2) So z. B.: Stetten, Paul von: Erläuterungen. Augsburg 1755, S. 243 ff. Stetten, P. von: Kunstgewerbe- und Handwerksgeschichte Augsburgs. Augsburg 1779, Bd. 1. Seite 350, Bd. II. Seite 208; C. Gurlitt: Geschichte d. Barockstiles u. d. Rokoko in Deutschland. Stuttgart 1889, Seite 318; Hager, G.: Die Bautätigkeit und Kunstpflege in Kloster Wessobrunn. Oberbayerisches Archiv, Jahrgang XLVIII. München 1894, Seite 278 ff.; Sponsel, L.: Die Abteikirche zu Amorbach. Dresden 1896; Welisch, E.: Augsburger Maler im 18. Jahrhundert. Augsburg 1901, Seite 56 ff.; Chronik der ehemals bischöflich freisingischen Grafschaft Werdenfels ... von

Digitized by Google

Hierzu erlaube ich mir heute zunächst einen archivalischen Fund mitzuteilen, den ich während meines letzten Studienaufenthaltes in Tirol (Herbst 1913) im Archiv des Klosters Viecht bei Schwaz machte. Aus der von mir hier entdeckten Korrespondenz des erwähnten Ausgsburger Künstlers mit dem aus Wessobrunn stammenden Abte Lambertus Höllerer geht deutlich hervor, daß Günther die Ausmalung der Viechter Klosterkirche nicht erst 1751 in Angriff nahm, wie man bisher offenbar im Hinblick auf Riehls Datierung[1]) annahm, sondern daß er sie schon im Jahre 1743 begann und 1751 vollendete.

Die beiden ovalen Flachkuppeln über dem Chor und der Vierung dekorierte Günther mit den Darstellungen der Geburt Christi und der Anbetung der drei Könige. Das Tonnengewölbe des einschiffigen Langhauses schmückte er mit der Anbetung der Hirten, der Darstellung im Tempel und der Vermählung Mariens. — Die erwähnte, im Archiv des Viechter Benediktinerklosters aufbewahrte Korrespondenz hat folgenden Wortlaut:

1. „Dass Ich Endtes geförtigter, von Seiner Hochwürdten und Gnadten Tüttl ... Herrn Herrn Lambertus Regierendten Prelat dess Hochlöbl. Closters St. Georgenberg, in guetten dugadten par empfangen 50 fl.: sage fünffzig guldten so hiermit zu schuldtigisten dankh bescheine, den 6. Augusty 1743

Undter theniger
Mattheus Gündter Burger und Mahler
von Augspurg."

2. „Den 3. Nob. 1743 hab ich acortierter Massen vor 11 stückh Fresco Mahlerey 1200 fl. daran empfangen in paar geld mit obige 50 fl. 650fl. sage sechsshundtert guldten und fünfzig. (Siegel mit Malerwappen.)

Mattheus Gündter Mahler."

3. „Den 8. Juelly abermall empfangen 550 fl. sage fünfhundert fünfzig guldten mit hin der ganze acort gaenzliche ab ge ..... wordten."

4. „Hochwürdtiger in gott Hochedel gebohrener gnädtig und hochgebürttenter Herr Herr ... Dass Seiner Hochbürdten und gnadten vom 21ten düss beliebt haben, mich mit einen sehr gnädtig alss höflichisten handtschreiben zu beehren ist mir ein besondters hohe gnadt wüdterfahren. Nachdeme Hoch dieselbe Ehrböldtigst den Ausskunfft des Preisses der von mir verförtigten Mahlerey stuckh in dero hochlobl. Closter Gotteshauss zu überschreiben gnädtiges Verlangen tragen, so habe von daher nit verwillen wollen; und zwar, jedoch wünschte ich von Herzen mit demselben so ein zu tröffen, wie es Seine Hochwürdten und gnadten selbsten högeten, derowegen bitte ich auch erstlichen mir doch nit gar zu weh thuen, weill ich ein eigen reiss hin und wiedter her muess machen, zum Zweyten mir nach dissem auch dero hohe meinung gnädtig zu eröffnen bitte, undterdessen habe ich jedter Zeit meiner Meinung nach die sach also über schlagen, vor den ganzen Chor sambt der Cupl, den halben theill und vor das ganzze langhauss auch den halben theill, die Cupl hat zwar 4 schüldt! alein dass grosse stuckh im langhauss ist grösser und hat mehrer arbeith in sich gehabt, wie auch dass neue Conebt (?Concept?) schier noch mer in sich hatte, mithin habe ich al Zeit bey mir selbe, vor die Cupl 400 fl.: gerechnet; hingegen vor dass grosse stuckh im langhauss auch 400 fl.: hiernach for dass stuckh am hoohe pogen 100 fl.: und für dass hinderiste ober dem orgl Chor auch 100 fl.: dass stuckh im Chor ober dem hochaltar 150 fl.: die kleineren in den neben Capellen vor einss 25 fl.: wie dretmahlen empfangen habe, wann aber allenfahlss seiner Hochwürdten und gnadten einen andtrern über schlag gemacht, beziech ich mich auff mein obiges und bitte mir nur zu eröffnen. Es kombt mir auff etwass nit an, ich glaub aber ich ... (unleserlich) gemacht haben, ich wüll duehn wass ich kann bin auch undter disser Zeit in meiner Kunst umb ein mörkhlicheres bösser wordten, bitte auch in undterthenigkheit mich in böldte wüssen zu lassen wie baldt seine Hochwürdten und gnadten den anfang machen zu lassen Resoluret waere, damit ich auch meine andter arbeiten wußte darnach ein zu richten. Alsso indessen mich in diffister Submission aller demmiettigist empfelche und beharre

Euer Hochwürdten und gnadten undterthenig
gehorsamster diener
Mattheus Gündter burger und Kunstmahler."
Augspurg den 23. Aprill 1751.

J. B. Prechtl. Garmisch o. J. Darin: Architektur und Freskomalerei der Pfarrkirche Garmisch, Vortrag von Alfred Leonpacher (1901) Seite 91 - 94; Haggenmiller, H.: Ein Porträt des Freskomalers Matthäus Gündter, Altbayerische Monatsschrift 1901—1902. Jahrgang III. Seite 23ff.; Mair, M.: Die Arbeiten des Matthäus Gindter in Tirol. Kleine Beiträge zur Kunstgeschichte und Heraldik Tirols. Innsbruck 1902; Blumentritt, G.: Das ehemalige Benediktinerkloster Rott am Inn und seine Stiftskirche, Berlin 1905, Seite 19ff.; Hammer, H.: Die Entwicklung der barocken Deckenmalerei in Tirol. Straßburg 1912, Seite 257—287; außerdem: Sammelblatt des historischen Vereins Eichstätt, Jahrgang XXI. passim Notizen von A. Hämmerle.

(1) B. Riehl, Die Kunst an der Brennerstraße. Leipzig 1898, Seite 20.

Digitized by Google

5. „Dass ich Endtes gefórter von seiner Hochwürdten und gnadten Herrn Herrn Lambperdtus abbt dess hochlobl. Closters fuecht würdigist Regierenden prelaten, für auss mahlung der 2 neuen stuckhe in dero löbl. Closter gotteshauss in paaren goldt empfangen habe 400 fl.: schreibe fürh hundert guldten, welches dan zu undterthenigisten dankh bescheine den 26. Nov. 1751:

Undterthenigister diener
Mattheus Gündter Kunst und fresco Mahler
von Augspurg."

Über Günthers Fresken in der Pfarrkirche zu Gossensaß am Brenner, welche im Chor die „Verehrung des hochwürdigsten Gutes" durch Cherubime, in der ersten Kuppel die Krönung Mariens, in der zweiten die Vertreibung der Händler aus dem Tempel darstellen, fand ich in der dortigen Pfarrchronik folgende Bemerkung eingetragen: „Anno 1751 ist die neue Kirch durch H. (errn) Ginther, Mahler von Augsburg ausgemahlet worden."

Neuerdings hat die kunsthistorische Forschung einem der bedeutendsten Vertreter der österreichischen Barockmalerei, Johann Michael Rottmayr von Rosenbrunn (1652—1730), mehr Aufmerksamkeit zugewandt[1]). In den Jahren 1704 bis 1706 schuf der genannte Künstler die farbenfrohen Fresken der Breslauer Jesuitenkirche zum Namen Jesu (heute St. Matthias-Universitätskirche genannt). Ludwig Burgemeister hat in seiner unglaublich leichtfertigen Doktorschrift „Die Jesuitenbauten in Breslau, insbesondere die Matthiaskirche" (Breslau 1901) zwar in einer Anmerkung das „Zeugnis des Rektors über die Ausführung in den Akten der Univ. Bibl." erwähnt, aber nicht für seine in archivalischer Beziehung überhaupt höchst dürftig fundierte Studie ausgenützt. Da jedoch dieses Dokument, das auch in kulturgeschichtlicher Beziehung beachtenswert ist, gewissen Wert für die Geschichte der deutschen Barockmalerei hat, so erlaube ich mir, es in wortgetreuer Kopie mitzuteilen:

Breslau, Universitäts-Bibliothek. IV. Fol. 223 b: Acta Collegii Soc. Jesu. Wratislaviensis. 4.

„Ich Endes unter schriebener uhrkunde und Bekenne hiermit offentlich, demnach der Wohl Edel Gebohrne Herr Johann Michael Rothmayr von Rosenbrunn dero Röm. kays. und königl. Mayt: Hoff Cammer Mahler in der allhiesigen von dem allerheiligsten Nahmen Jesu Benandte universitaet Kirchen Ihme vor etlichen Jahren hier anvertraute Mahlerey, gegenwärtiges Jahr glücklich zu Ende gebracht, und mich desshalben umb ein glaubwürdiges Bezeugnuss inständig ersuchet, als habe auch diesem seinen Billigen umb so viel weniger entfallen mögen, als es seine kunstreiche Handt schon Bey viel Tausendt Menschen Höchstruhmwürdig meretiret hatt.

Attestire solchemnach in krafft dieses, dass wohl gedachter Herr Johann Michael Rottmayr von Rosenbrunn die Ihme anvertraute Mahlerey obbesagter Kirchen, nicht allein mit sonderbahren Fleiss, und grosser Embsigkeit, wie auch seltsahmen Geschwindigkeit (!), und dexteritaet Befördert, sondern auch dabey seine wunderseltsahme Kunst, zu meiner, und Jedermänniglichen admiration, und sonder Bahren Vergnügen solcher Gestalt an Tag geleget, dass Er Ihme hier durch auch im ersten Anblick vieler Tausendt Menschen von allerley Nationen, welche Zeit wehrender dieser Mahlerey Täglich Haufen Weise in die Kirchen gedrungen, und sich viel Stunden lang mit grosser Verwunderung aufgehalten, den ruhmwürdigen Nahmen eines vortrefflichen Künstlers, aufs neue erworben und verdienet hatt.

Es Bestehet aber dieses wichtige und gar schöne Werck in folgenden Mahlereyen; Weillen diese Kirch mit dem Allerheyligsten Nahmen Jesu Benahmset worden, alls ist dass Haubt Concept der Mahlerey auf folgenden Text gegründet, ab ortu solis usque ad occasum Laudabile nomen domini undt zwar

1 mo. Ueber dem hohen Altar oder Presbyterio in ipso Tabulatu oder dem Gewölb der Kirchen, Befinden sich die Heyl. Väter des alten Testamentes in Lebensgrösse all fresgo gemahlet, welche den Nahmen Jehova adorieren.

2 mo. In der Mitten in dem grossen Haubtfeldt ist der allerheyligste Nahmen Jesu gemahlet welcher von denen Heyl. des Neuen testamenti adorieret wirdt, dieses grosse feldt ist mit einer Gallery umbgefasset, auf welcher auf vier ecken vier Theil der Welt kunstreich und rahr (wass europa Belanget mit vielen der vornehmsten .... wahren conterfaitten) abgemahlet sindt.

3 tio. Ueber dem Chor am dritten Theil des Gewölbes allerley Musicirende Engel dass Lob Gottes verkündigende.

4 to. Seindt in dieser Kirchen herunten 12. Capellen und auch so viel oben unter welchen 2 oben und 2 unten doppelt seyn auf den gängen,

(1) Vgl. H. Tietze, Johann Michael Rottmayr. Jahrbuch der K. K. Zentralkommission, N. F., IV. Bd. II. Teil (Wien 1906), Seite 131 ff.

Digitized by Google

alle gleicher grösse und höhe, Bey der haubt pforten unten aber seyndt 3 Bogen so gross und hoch als die Capellen selbsten.

Auf der rechten seyten gegen die Sacristey ist des Heyl. Ignatij Capelle, welche zwey Capellen in sich halt mit etlichen Lebensgrossen historische figuren umb und umb ausgemahlet. Nachgehendts folget zum anderen unser Lieben Frauen Capellen, und da 3ta S. Annae Capellen, 4ta S. Francisci de Borgias Capellen, 5ta des Heyl. Judae Thadei Capellen, 6ta der armen Seelen Capelle.

Lincker Handt.

Eine doppelte Capellen des Heyl. Francisci Xaverij. Die 2ta des Heyl. Josephi Capellen, 3ta des Heyl. Schutz Engels Capellen, 4ta der Heyl. Hedewig capellen. 5ta die seyten pfort alwo die Heyl. Apostel Peter und Paul. In dem obern Feldt Christus wie er das Weib von Blut gang reiniget. 6ta des Heyl. Sebastiani Capelle. In den übrigen 3 Bogen unter dem Chor ist

1mo. Christus so die Teufel austreibet; unten aber stehet der Heyl. ignatiy und treibet auch teufel aus.

2do. Seyndt die 24 ältesten welche dass Lamb anbethen sambt sinnreichen unterschrifften,. item wie Christus die Jünger Beten lehrnet, auch wie der Heyl. Franciscus Xaverius den indianern prediget.

3to. Umb das grosse Chorfenster ist gemahlet, wie Christus die Kaufer und Verkaufer aus dem Tempel treibet, und

4to. In der oberen Capelle ist dass Leben Christi, mit grossem Fleiss vorgestellet.

Zu uhrkundt dessen alles Ich Ihme diese Zeugnuss mit Bey gedruckten grossen Insiegel der allhiesigen universitaet habe verfertigen lassen. Datum Bresslau den 1ten Juny Anno 1706."

Juxta praesentem Contractum.

Pictori pro solo fornice obveniunt . .	2500 fl.
Conjugi Pictoris	150 „
pro Hospitio in Civitate conputando per Hebdomadam minium 2 fl. facit per Annum	140 „
pro Cerevisia singulis septimanis duas urnas; per 1 fl. 30 urnam computando facit per annum	156 „
pro via sue viennâ et reditu minium	100 „
In Ligna et asseres pro Theatro minimum	300 „

Bernhard Patzak.

Digitized by Google

REZENSIONEN

GEORGES DURAND, Églises romanes des Vosges. Supplément II der Revue de l'Art Chrétien. 396 Seiten, 299 Abb. Paris 1913, Verlag von Ed. Champion.

Es sind gerade zehn Jahre, daß der hochgeschätzte und gelehrte Archivar des Département der Somme seine dreibändige Geschichte der Kathedrale von Amiens abgeschlossen hat, die würdigste Veröffentlichung und die umfänglichst fundamentierte Untersuchung der Baugeschichte einer der großen französischen Kathedralen, die wir bislang besitzen (neben der in der Beherrschung des Materials ich eigentlich nur noch Marcel Auberts Kathedrale von Senlis nennen möchte). Jetzt bringt derselbe Autor einen neuen starken Band von fast 400 Seiten, in dem er ein Thema wieder aufnimmt, das er vor genau dreißig Jahren in seiner These für die École des Chartes behandelt hatte. Das Werk nennt sich bescheiden Églises romanes des Vosges. Der Autor prätendiert nicht einmal im Titel eine erschöpfende Zusammenstellung des Materials, obgleich man wohl sagen darf, daß er das Material beherrscht wie kein anderer. Diese Zusammenstellung, die im generellen Teil, der sich mit den Materialien, der Dekoration, der Gesamtdisposition, dem Plan, dem Aufriß, mit Wölbung und Turmanlagen auseinandersetzt, sodann im speziellen Teil eine Aufzählung und Beschreibung der romanischen Kirchen des Gebietes gibt — doppelt wichtig bei dem Fehlen der Denkmälerstatistiken in Frankreich — hat für Deutschland und die deutsche Kunstgeschichte noch eine größere Bedeutung wie die gleichzeitig erschienene und gleich vortreffliche Arbeit des gelehrten und erfahrenen Archivars von Bordeaux, Brutails „Les vieilles Eglises de la Gironde", weil das hier behandelte Gebiet so eng an das der deutschen Kunstgeschichte zufallende stößt und weil vielfach wichtige und entscheidende Begegnungen zwischen der Kunst dieses Gebietes und dem Elsaß wie der Trierer Schule vorliegen. Das Gebiet unseres Buches deckt sich ungefähr mit dem Département des Vosges. Die Bezeichnung dieses Territoriums ist ja eine alte historische. Eines der Archidiakonate der alten Erzdiözese von Toul trug diesen Namen wie eine der großen Bailliagen des Herzogtums von Lothringen. Das Gebiet, das hier behandelt wird, liegt jenseits des Zuges der Vogesen in einer Linie, die etwa durch die Breitengrade von Straßburg und Mülhausen begrenzt wird.

Die Tatsache, daß die Fideskirche in Schlettstadt mit Kirchen des französischen Vogesengebietes, vor allem mit St. Dié und Etinal manche Verwandtschaft hat, war schon bekannt. Wenn die Kirche sonst mancherlei Übereinstimmung in der Gesamtdisposition mit den Kirchen zu Niedermünster und Rosheim aufweist, so fehlen doch dem Außenbau ganz die für die elsässische und für die rheinische Schule führenden Motive, die Lisenen und die Rundbogenfriese. Die schwülstige, seltsam verknorpelt aussehende Außendekoration stammt hier aus dem französischen Gebiet. Wenn Dehio (Handbuch der Deutschen Kunstdenkm., IV., S. 356) auf burgundische und südfranzösische Vorbilder hinweist, so hat er insofern recht, als diese romanische Schule der französischen Vogesen eben mit Burgund verknüpft ist. Die nächsten Parallelen liegen aber eben sehr viel näher. St. Dié ist die erste größere französische Stadt westlich der Vogesen auf der direkten Höhe von Schlettstadt. Es ist gerade die These, die Durand an vielen Punkten seines Buches erhärtet, daß die romanischen Kirchen seines Gebietes mit Burgund und mit der Champagne zusammenhängen, nicht aber mit der rheinischen Schule, mit der sie zumeist verknüpft worden sind, daß vielmehr in das rheinische Gebiet nur einige Außenvorposten vorgeschoben sind. Die ganze Frage ist von besonderer Bedeutung, da wir ähnlich auch im Trierischem Gebiet einzelne vorgeschobene Posten der französischen Schule haben: St. Matthias in Trier und wohl auch, wenn auch schwächer, Merzig. Hier ist das Verbindende die Gruppe der romanischen Bauten des Département der Meuse, speziell die Kathedrale von Verdun, über die wir seit vier Jahren die gelehrte Untersuchung von dem Abbé Ch. Aimond haben, leider, wie üblich, ohne genaue architektonische Aufnahmen und Zeichnungen. In einer noch ungedruckten Freiburger Dissertation hat Ludwig Thormählen das Verhältnis von St. Matthias in Trier zu den romanischen Bauten Lothringens an der Hand eines wertvollen ausgedehnten Materials noch weiter ausgeführt.

Dieselben merkwürdigen derben Verzierungen mit Knäufen und einzelnen Klötzchen, wie sie zumal auch die Bogenfüllungen bekleiden, wie sie an der alten romanischen (umgebauten) Front von St. Matthias uns so überraschend entgegentreten, kommen auch in dem von Durand behandelten Gebiet vor, so an der Kirche von Rollainville, Epinal, Coussey, Autreville (hier besonders cha-

Digitized by Google

rakteristisch), Wassy. Das Kugelmotiv in den Dekorationen ist überhaupt ein für Frankreich typisches. Man vergleiche etwas weiter im Südwesten die Kirche Ste. Croix in La Charité-sur-Loire im Département Nièvre. Für die Abgrenzung der rheinischen Schule gegen die französische, für die Entwicklung der Gotik in diesem noch merkwürdig lang mit romanischen Atavismen erfüllten Grenzgebiet, für die Ausbildung dessen, was wir nun einmal schlecht und recht den Übergangsstil nennen, und als Parallele zu diesem sogen. Übergangsstil im Elsaß ist uns das ausgezeichnete Buch von Durand von besonderer Wichtigkeit, und man möchte wohl für eine Gruppe der westdeutschen romanischen Kirchen des deutschen Gebietes eine gleich intensive Behandlung von einem gleich berufenen Kenner haben. Wenn man an der Veröffentlichung etwas bemängeln darf, so ist es das Fehlen von ausreichenden neuen architektonischen Aufnahmen, Grundrissen und Schnitten. Der Architekt hätte hier in noch höherem Maße mit dem Kunstgelehrten Hand in Hand arbeiten müssen. Aber wir dürfen schon dankbar genug für das sein, was wir bekommen haben.

Paul Clemen.

HEINRICH RÖTTINGER, Die Holzschnitte zur Architektur und zum Vitruvius Teutsch d. Walther Rivius. (Studien zur Deutschen Kunstgeschichte, Heft 167.) Straßburg 1914. J. H. Ed. Heitz.

Der Verfasser der Arbeit: Hans Weiditz, der Petrarkameister, hat uns einen neuen wertvollen Beitrag zur Geschichte der deutschen Holzschnittillustration geschenkt; in einer bis anhin schon mehrfach behandelten Frage hat er auf Grund umfassender Kenntnisse des einschlägigen Materials neue Resultate erzielt, die als Basis für weitere Forschungen Geltung behalten werden. Aus den zahlreichen Schriften des wenig bekannten Gualtherius Hermenius Rivius erfordern die „Architektur (1547)" und der „Vitruvius Teutsch (1548)" besonderes Interesse. Röttinger weist durch sorgfältig geführte Vergleiche nach, daß der „Vitruv" in seinen Illustrationen hauptsächlich auf älteren italienischen und französischen Drucken fußt, die „Architektur" wesentlich von Serlio und anderen italienischen Vorlagen beeinflußt ist. Für den Vitruv kommen als Vorlagen auch Stiche Venezianos, des Marc Anton, Cornelis Bos u. a. in Betracht.

So sorgfältig und gründlich der Nachweis geführt ist, so hätte der Verfasser besser getan, ihn übersichtlich in Form von Tabellen anzuordnen; so ist es, ohne die betreffenden Werke zur Hand zu haben, äußerst mühsam, sich durch Kapitel III und IV durchzuarbeiten.

Der wichtigste Teil der Untersuchung leistet den Nachweis, daß als bedeutendster Illustrator der beiden Bücher nicht, wie bisher auf Grund der Ausführungen von J. Reimers und Konrad Lange angenommen wurde, Peter Flettner zu gelten habe, sondern Virgil Solis, den schon früher Hirth und Lichtwark genannt hatten. Nur ein Schnitt Vitruv Fol. 198ᵒᵒ ist von Peter Flettner, und zwar durch sein Monogramm als solcher bezeichnet. Als weitere Autoren weist Röttinger Jörg Pencz, Hans Brosamer, Hans Springinklee nach. Andere Gruppen lassen sich vorläufig noch mit keinem Meister identifizieren. Gut gewählte Abbildungen stützen die wichtigen Nachweise.

Konrad Escher.

PAUL LAFOND, Hieronymus Bosch. Son art, son influence, ses disciples. Verlag Van Oest & Cie., Brüssel 1914.

Die Freude über ein so verschwenderisch ausgestattetes Werk, das Hieronymus Bosch gewidmet ist, macht bei näherer Prüfung schnell einer großen Enttäuschung Platz. Justi, der das Phänomen Bosch von allen Seiten mit allen Mitteln zu ergründen sucht, hat nunmehr einen Nachfolger erhalten, für den es keine Rätsel gibt, die nicht im Nu zu lösen wären oder für immer der Lösung harren werden.

Wir verzichten darauf, die Unzulänglichkeit des Textes dieses Werkes näher darzulegen, das nur durch seinen Umfang, seine Ausstattung und sein Inhaltsverzeichnis mit den stolzesten und denkwürdigsten Leistungen kunstgeschichtlicher Literatur der neueren Zeit wetteifert. Obgleich ein Ballast gelehrter Zitate Seite für Seite beschwert, obgleich mit tiefgründigen Fragestellungen nicht gespart wird, wird der Kundige die völlige Belanglosigkeit der mitgeteilten Lösungen schnell erkennen — sofern überhaupt Resultate vom Verfasser beabsichtigt wurden, denn er überläßt ziemlich oft (nicht selten bei Problemen, die heute keine Probleme mehr sind) die Entscheidung dem Leser —, dabei mit lächelnder Genügsamkeit das Unzulängliche wissenschaftlicher Methoden betonend.

Der Mangel jedes kritischen Urteilsvermögens macht auch den Wert der rein kompilatorischen Teile am Schluß des Buches illusorisch. Mit Eifer, aber nicht mit Sorgfalt, sind die ausführlichen Verzeichnisse Wurzbachs (im Niederländ. Künstler-

Digitized by Google

lexikon) und W. Cohens (in Thieme-Beckers Künstlerlexikon) ausgeschrieben worden. Aber weder hat der Verfasser sich bemüht, die unübersichtlich und arg kritiklos angehäuften Tatsachen des ersteren zu sichten, noch hat er aus dem vortrefflichen kritischen Katalog des letzteren Nutzen gezogen, indem er die Originale aufsuchte und verglich — die einzige Möglichkeit, um das wenige Spalten umfassende Verzeichnis Cohens zu ersetzen, das auf einen gegebenen Anlaß innerhalb gewisser Zeitgrenzen — wenn auch lange vorbereitet — angefertigt werden mußte. Statt dessen sind alle Untugenden des „Niederländischen Künstlerlexikons" wieder zutage getreten und wenn der Bienenfleiß und die eigensinnige Hartnäckigkeit des Wiener Forschers, mit der er die über die Kräfte eines einzelnen hinausgehende Aufgabe schließlich bewältigt hat, immer Respekt einflößen werden, wird hier nur der Eindruck einer fatalen Routine und geringschätzigen Verkennung wissenschaftlicher Arbeit bleiben.

Daß das Buch die selbstverständlichsten Grundsätze einer wissenschaftlichen Arbeit, Kenntnis der Originale, Vollständigkeit und Zuverlässigkeit des Gebotenen, vermissen läßt, mögen nur einige Beispiele verdeutlichen. In demselben Museum von Gent, in dem sich die interessante, auch von Lafond besprochene Kreuztragung Christi befindet ist seit 1908 ein diesem nicht nachstehendes Bild mit dem heiligen Hieronymus aufgestellt, und schon in den vorzüglichen Katalog von 1909 aufgenommen worden, das Lafond nicht kennt. Die mehrfach erwähnten zwei Bilder mit Paradies und Hölle in der Akademie in Venedig, zwei der eigentümlichsten Schöpfungen von Boschs Hand, sind ihm ebenfalls unbekannt geblieben. Der hl. Antonius im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin, der allerdings von keiner photographischen Gesellschaft bisher gewürdigt worden ist, fehlt gleichfalls. Die Prinzipien, nach denen die auch in das Verzeichnis aufgenommenen Bilder der „Schüler und nächsten Nachahmer" ausgewählt worden sind, bleiben unklar. Wollte man mit Lafond zu den Werken der „nächsten Nachahmer" auch Bilder wie die Darstellungen des jüngsten Gerichts in Douai und Antwerpen rechnen, die sogar zwei der Lichtdrucktafeln (gegenüber S. 40 und 42) zieren, obgleich sie nicht das geringste mit Bosch gemein haben, würde die Liste dieser Bilder unübersehbar werden. Wir wären aber schon zufriedengestellt, wenn der Verfasser sich mit einer Aufzählung der bisher bekannten Bilder, vermehrt um die unschwer zusammenzustellenden Werke in öffentlichen katalogisierten Sammlungen begnügt hätte. Weshalb aber erstickt man die paar eigenhändigen Bilder mit Dutzenden foliogroßer Lichtdruckreproduktionen dieser geringen Nachahmungen, wenn man unzweifelhaft eigenhändige Bilder wie die in Photographien leicht erhältlichen Rückseiten der Anbetung der Könige im Prado und des Johannes auf Patmos in Berlin (die erstaunlich flott, gleichsam alla prima gemalt, für Boschs Technik besonders aufschlußreich sind), die von Anderson photographierten Bilder in Venedig u. a. m. zu reproduzieren vergaß?! Das Verzeichnis der verschollenen Bilder ließe sich bedeutend erweitern, wenn man die Inventare der Sammlungen Erzherzog Leopold Wilhelm, Kardinal Granvella, Praun u. a. m. hinzunähme. Nutzbringend wird ein solches Verzeichnis erst, wenn es den Nachschlagenden der Mühe enthebt, die Originalausgaben nachzuprüfen. Lafond führt leider nichts als die Bildertitel an, die nicht einmal in allen Fällen feststehen. Die Liste der Zeichnungen ist anscheinend nur auf Grund von Publikationen zusammengestellt. So war für die Blätter in Dresden Woermanns Veröffentlichung maßgebend, wobei Lafond denn übersehen hat, daß noch weit mehr den genannten nicht nachstehende Zeichnungen in der Sammlung vorhanden sind. Außerdem weiß er aber nicht, daß Nr. 8 seines Verzeichnisses identisch mit der gegenüber S. 76 fälschlich als in München bezeichneten Zeichnung, Nr. 9 die Hälfte eines Blattes im Kupferstichkabinett in Berlin ist, und daß zu Nr. 10 ein Gegenstück in der Sammlung selbst existiert.

Wie in den meisten Werken des Brüsseler Verlages ist mit Abbildungen nicht gespart worden. Die Auswahl hätte in Anbetracht der technischen Unvollkommenheit vieler Blätter strenger sein können. Die Publikation wäre würdiger gewesen, wenn die nicht häufigen Werke Boschs einmal in vollendeter einfarbiger Wiedergabe vorgelegen hätten. Wenn aber die Quantität des zu Bietenden so entschieden über die Qualität gestellt wird, sollten doch nicht so schlimme Versehen unterlaufen — es sind nicht die einzigen —, daß mehrere Stiche (z. B. gegenüber S. 88 und 104) um über das Doppelte der Originale vergrößert abgebildet werden! F. Winkler.

HUGO KEHRER, Die Kunst des Greco. Mit 55 Tafeln. Verlag von Hugo Schmidt, München.

Das Buch hat Geltung als ein erneuter populärer Versuch, die breitere Gemeinde der Kunstfreunde in das Wesen des spanischen Meisters einzuführen.

Digitized by Google

Wissenschaftlich gibt es kaum etwas Neues und auch die gering gewählten Musterbeispiele nach den längst bekannten Hauptschöpfungen des Malers können illustrativ diese Ausgabe vor der soviel gründlicheren Monographie August L. Mayers nicht rechtfertigen. In Einzelheiten muß oft widersprochen werden. So hinsichtlich der künstlerischen Wertung des Jacopo Bassano (Lebensgeschichte), so nicht minder im Hinblick auf die Tatsache, daß Greco „wie ein Kirchenfürst in Sa. Domingo al Antiquo begraben liege" (das Grabmal ist längst zerstört und nur traditionell überliefert) und weiter im Hinblick auf so manche bestrickende Bemerkung (z. B. Greco ist der erste, der das Wunder als Wunder gemalt hat) u. a. m. Man versteht nicht recht die Existenzberechtigung der Arbeit, wo es doch so viel bessere — und wirkliche Monographien — über den Künstler bereits gibt. Die gute buchtechnische Aufmachung ist allein doch keine Begründung. Vor allem aber: es fehlt der Arbeit Kehrers eins und das ist (trotz der Anerkennung einzelner guter ästhetischen Exemplifizierungen) einmal der große Hintergrund, vor dem sich dieses Künstlerleben abspielt (den auch Mayer nicht gibt) und viel mehr noch das geistig-künstlerische Band, das jedes Werk zum andern in Beziehung setzt, alle zusammen aber als die lebendigste Triebkraft eines unerhört starken Neugestaltens zur Evidenz des Lesers führt. Wollte Kehrer, dem anspruchsvollen Titel seines Buches nach zu urteilen, wirklich die Kunst des Griechen sinnfällig machen, dann hätte er mehr geben müssen als wohlgefällige Begleittexte zu Bildern, die doppelt überflüssig sind, wenn das Werk des Meisters — gut reproduziert — selbst zum Beschauer spricht. G. Biermann.

FRANZ BOLL, Die Lebensalter. Ein Beitrag zur antiken Ethologie und zur Geschichte der Zahlen. Leipzig 1913. Verlag von B. G. Teubner. Preis M. 2.40.

Im Jahre 1862 ließ Wilhelm Wackernagel in Basel ein Büchlein folgenden Titels erscheinen: „Die Lebensalter, ein Beitrag zur vergleichenden Sitten- und Rechtsgeschichte". Diese Arbeit — die notwendig ihren Schwerpunkt in der Untersuchung des deutschen Altertums hatte — erhält nun ihre Ergänzung für das klassische Altertum durch die vorliegende Schrift Bolls.

Ein Glied der Kette von Untersuchungen über typische Zahlen wie die Sieben oder Neun in Glauben und Brauch der einzelnen Völker, wie sie Usener und Roscher begründet haben, hat sie doch nie ihr eigenes Ziel, und ihre eigene Methode: „nicht das Material für eine einzelne Zahl aus allen Lebensgebieten zu sammeln", sondern auf beschränkterem Raume das konkurrierende Spiel der verschiedenen ordnenden Zahlen und ihrer Wechselwirkung mit natürlichen Verhältnissen für die Scheidung der Altersstufen in der Reihenfolge, durch die das normale menschliche Leben jeweils zerlegt wird und in der literarischen wie der monumentalen Überlieferung zu beobachten — ist die Aufgabe der Schrift.

Als ursprünglichste und einfachste Teilung des Lebens tritt dabei die in zwei Stufen entgegen: Jugend und Alter, die den ursprünglichen Gegensätzen Tag und Nacht, Morgen und Abend, Sommer und Winter entsprechen. Diese Zweiteilung ruft „von selbst nach einer Dreiteilung"; „aus dem Ruhepunkt zwischen den zwei Wegen wird eine längere Zeitspanne" (diese Teilung, besonders eindringlich von Aristoteles durchgeführt, liegt vor in der Darstellung der heiligen drei Könige durch die christliche Kunst, in Böcklins Vita somnium breve, in Tizians drei Lebensaltern).

„Aus der Zweiteilung ergibt sich durch eine weitere Spaltung die Vierteilung des Lebens", die an die Vierzahl der Jahreszeiten sich anschließt und häufiger Vorwurf der antiken Kunst ist und die als Parallele gestärkt wird durch die Anschauungen der Medizin von den vier Hauptqualitäten des Körpers, auf denen die vier Elemente beruhen.

Daß diese Tradition ins Mittelalter hinein sich fortsetzt, bezeugt der von dem Verfasser zitierte Holzschnitt für Conrad Celtis „Quatuor libri amorum". Die Zahlen Fünf, Sechs, die Neun und Zehn zeigen hier nur geringe Gestaltungskraft. „Die dominierende Zahl, die an Verbreitung und Einfluß alle andern hinter sich läßt, ist die Sieben", die auch in den nachchristlichen Jahrhunderten heilige Zahl schlechthin, der ihre Beziehung zu der Siebenzahl der Planeten in spätheilenischer Zeit „neues Interesse und einen tieferen Gehalt verleiht", weil hier die Astrologie den Mikrokosmos nach dem Bilde des Makrokosmos baut und dem Parallelismus zwischen Welt und Mensch systematischen Halt verleiht. Diese Parallelen zwischen Altersstufen und den Planeten bleiben (durch Vermittlung des arabischen Geisteslebens) im Mittelalter lebendig. Der Verfasser verweist dafür auf Guarientos Darstellung der Lebensalter mit den Planeten und den zwölf Tierkreiszeichen in der Chorkapelle der Eremitani zu Padua, die der sieben Planeten mit den sieben Lebensstufen des Menschen darüber am Haus des Doceno in

Digitized by Google

Florenz; auf die der sieben Alter auf dem Fußboden im Dom von Siena. Und er interpretiert eine viel besprochene und nie verstandene Stelle aus Shakespeares „Was ihr wollt" als Nachwirkung des Parallelismus von Altersstufen und Planeten, der „dem Menschen des 16. Jahrhunderts durch Wort und Bild vertraut war".

Diese Beispiele aus der neueren Literatur und Kunst bekunden — um von der philologischen Akribie nicht zu sprechen, die bei Boll selbstverständliche Sache ist — den Reiz der Schrift für weitere als die philologischen Kreise, den ein für viele klassischen Philologen außergewöhnlich persönlich gebliebener lebensfrischer Stil, tiefes Verständnis für die „empfindliche Seele der Griechen" und ein ganz inneres Verhältnis zur Kultur auch der neueren Zeit steigern. K. Hönn.

A. MARIGNAN, Les fresques des églises de Reichenau. Les bronzes de la Cathédrale de Hildesheim. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 169.) Verlag J. H. Ed. Heitz, Straßburg 1914.

Die abenteuerlichen Hypothesen des Verfassers verdienten gar keiner Erörterung, wenn nicht der Ort ihres Erscheinens, wie der wissenschaftliche Namen des Autors Anlaß gäben, auf sie eingehen zu müssen.

Trotzdem sieht Referent keinen Grund, darzustellen, mit welcher wortseligen Breite Dinge erörtert werden, die teils außerhalb des Rahmens der Untersuchung liegen, teils seit 20 Jahren Gemeingut jedes Historikers geworden sind.

So kommt der Verfasser im ersten Teile endlich p. 66 zu der Behauptung, daß die Fresken der Oberkirche von Reichenau ins 13., nicht ins 11. Jahrhundert gehören; p. 74 das gleiche von Unterzell. Codex Egberti, der Ottonische Codex in Aachen usw. werden als nicht bestehend angesehen; die neuesten Forschungen über St. Maria im Kapitol sind dem Verfasser unbekannt.

Fast noch schlimmer liegen die Dinge bei den Hildesheimer Bronzearbeiten aus der Zeit des hl. Bernward. Die archéologues allemands, auf die der Verfasser mit einer geradezu rührenden Verachtung und mit einem Spotte herabsieht, der um so komischer ist, weil er sie zur Hälfte ausschreibt, zur anderen nicht kennt — z. B. Dibelius — diese archéologues allemands haben es sich nach Marignan furchtbar leicht gemacht, sie haben alles als bare Münze genommen, was ihnen zur Fixierung und unumstößlichen Einreihung überliefert wurde. Diese — ? — haben die Inschrift an den Bronzetüren für echt gehalten, sie haben nicht daran gezweifelt, daß die Leuchter aus dem Grabe des hl. Bernward aus seiner Zeit stammen, daß die an diesen befindliche Inschrift ursprünglich ist. Es plätschert, plätschert mit einer Nichtkenntnis und einem Unberührtsein von allem zwingenden Werte totsicherer Quellen, die geradezu rührend sind. Argumente? En France? Wo gibt es da etwas den Hildesheimer Arbeiten vergleichbares? Nirgends. Also — und darum — und aus „inneren Gründen" stammen die Türen, die Christussäule, ja selbst die Grabesleuchter „höchstens" aus dem 13. Jahrhundert.

Referent erachtet es als überflüssig, Marignan zu zeigen, daß das angezweifelte Wort „divus" der Inschrift der Türen bereits im 12. Jahrhundert vorkommt (cf. St. Beißel: Die Verehrung Mariae im 16. und 17. Jahrhundert, p. 105), wie überhaupt auf die völlig unbegründeten Hypothesen des Verfassers einzugehen.

Es wäre schade um Tinte, Papier und Zeit! Heft 169 der an sich freudig begrüßten Studien kann im wissenschaftlichen Betriebe als nichtexistierend ruhig — sehr ruhig — ausgeschaltet werden. Vielleicht gerade deshalb empfiehlt sich eine Anschaffung des Buches. Wenigstens möchte ich für den Fall einer „Entgegnung" schon jetzt dringend auf das Studium des „Werkes" hinweisen. Habicht.

KARL HUBERT ROSZ, Malerische Monumental-Architektur und volkstümliche Kunst aus Hannover u. Braunschweig. Paul Neff, Verlag, Eßlingen a. N. 1913.

Dieser Abbildungsband will einen Begriff von der Baukunst Niedersachsens geben. Da hiervon erst wenig veröffentlicht ist, zumal auch die amtlichen Inventare noch nicht weit gediehen sind, wird man freudig in dem Buch zu blättern beginnen. Der eigentliche Wert solcher Publikationen besteht darin, daß sie die künstlerische Physiognomie eines Landes im ganzen vermitteln. Hier in Hannover und Braunschweig ist es der Charakter strenger Sachlichkeit und reservierter Stille, der sich in aller Architektur kund gibt. Das äußert sich in formaler Beziehung im Betonen des einzelnen Objekts, der Tür, des Fensters usw. und im Aufsuchen der unaufdringlichen Reize feinproportionierter Flächeneinteilung. Die landläufige Meinung, Hannover sei ein kunstarmes Land, wird hier durch eine Fülle unbekannten Materials widerlegt. Immer wieder ist man überrascht, wieviel schlichte Schönheit, wieviel Individualität hier beisammen steht. Allerdings fehlen im offenen Land die reichen

Digitized by Google

Herrensitze, die für Westfalen so charakteristisch sind, nahezu vollständig. Alle Lebensäußerung hat sich schon früh in den Städten zusammengedrängt. Diese Städte aber sind sämtlich von so kerniger Eigenart, daß sie es nicht nötig haben, durch einen vergleichsweise angehängten Beinamen um Beachtung zu bettein. Jedenfalls finde ich die auch vom Herausgeber auf Hildesheim angewandte Bezeichnung „norddeutsches Nürnberg" ebenso überflüssig wie geschmacklos.

Der Herausgeber führt uns im Lande herum und zeigt uns, was er für malerisch monumental, was er für volkstümlich ansieht. Malerisch bedeutet ihm augenscheinlich jede gefällige Bildwirkung, die sich aus dem Zusammengehen von Architektur und Natur ergibt. Daraus entspringt dann der Nachteil, daß so oft nur die Zufallsansichten der Bauwerke gegeben sind, und nicht die typischen, die der Stil erfordert. Es ist zu bedauern, daß der Herausgeber bei der Architektur Goslars und Braunschweigs von den vorzüglichen Aufnahmen der preußischen Meßbildanstalt überhaupt abgesehen hat. Die Auswahl der abgebildeten Bauwerke wird man im allgemeinen gutheißen können. Bei Hannover liegt der Nachdruck mit Recht auf der Welfenresidenz des 18. und 19. Jahrhunderts. Auch in Braunschweig hat der Herausgeber der Epoche um 1800 besondere Aufmerksamkeit zugewandt. Aber diese Vorliebe für die gemäßigt klassizistische Bauart hat nun auch die Auswahl bei den alten Harzstädten bestimmt. Hier hätte man gewünscht, daß die kulturelle Blüte im späten Mittelalter, die kraftvolle Entfaltung des Bürgertums, wie sie sich in den Fachwerkbauten dokumentiert, in den Vordergrund gerückt worden wäre. Doch verdient hervorgehoben zu werden, daß der Herausgeber wenigstens in Duderstadt einige glückliche Griffe getan hat. Merkwürdigerweise ist unter den typischen Bauarten Norddeutschlands die Backsteinarchitektur, besonders Lüneburgs, überhaupt nicht berücksichtigt worden. — An den Text solcher Abbildungsbände pflegt man keine hohen Ansprüche zu stellen, aber hier ist im mühsamen Gestoppel ein Rekord erreicht, der nicht leicht zu drücken sein wird. Als Probe zitiere ich drei Sätze, die nicht aus dem Zusammenhang gerissen sind, sondern so den fortlaufenden Text bilden:

„Der Zusammenbruch der Hansa wirkte jedoch auch auf Hildesheims Weiterentwicklung ein.

In einem von bewaldeten Bergen ganz umschlossenen Seitental liegt das interessante Schloß Söder.

Eine der eigenartigsten Städte ist Duderstadt."

Kurt Gerstenberg.

MAX SAUERLANDT, Halle a. S. Stätten der Kultur, Bd. XXX. Mit 93 Abbildungen. Leipzig 1913. Verlag Klinkhardt & Biermann. Preis geh. M. 3.—, geb. M. 4.—.

Mit „Halle a. S." ist der dreißigste Band der „Stätten der Kultur" erreicht. Wir begrüßen das rasche und stetige Wachstum dieser überaus nützlichen und gut organisierten Sammlung von Stadtkulturgeschichten seit nunmehr sieben Jahren mit Freuden.

Für Halle war Max Sauerlandt, der Direktor des Städtischen Museums, der gegebene Bearbeiter; und er hat in mancher Hinsicht das treffliche Seitenstück zu Meiers „Braunschweig" damit aufgestellt. Man wird geneigt sein, ihm besondere Verdienste deshalb zuzuerkennen, weil die Aufgabe, das Kulturwesen einer so seltsam zusammengewürfelten Stadt herauszuholen, ungewöhnliche Schwierigkeiten bietet. Er hat aber aus den Hindernissen besondere Reize zu ziehen gewußt, und in seiner Darstellung wird das Lückenhafte und Unorganische der Stadtgeschichte, das Fragmentarische ihrer Kultur zu einem so besonderen Gesamtbild verwoben, daß man Halle wirklich interessant und liebenswert findet.

Da die Stadt keine künstlerischen Typenreihen aus sich entwickelte und ihr verstreuter Kunstbesitz sich als Produkt der allgemeinen Entwicklung darstellt, so legt Sauerlandt mit Recht den Nachdruck auf die politische Geschichte und verbindet an den geeigneten Stellen diese mit der der Kultur und Kunst. Wir lernen die trotzige Selbstbehauptung der mittelalterlichen Stadt gegen die Erzbischöfe von Magdeburg kennen und finden ein allgemeines Gesetz auch hier bestätigt, wenn wir erfahren, daß eine eigentliche Kunstblüte erst in der Zeit des politischen Verfalls und nach dem Verlust der Selbständigkeit einsetzt. Der Bau von St. Moritz Ende des 15. Jahrhunderts und der Umbau der Dominikanerkirche zum Dom, mit den herrlichen Pfeilerstatuen des unbekannten Backoffenschülers um 1525 bilden die Höhepunkte dieser Tätigkeit. In der künstlerischen Hochschätzung des Bildhauers Konrad von Einbeck (Anfang des 15. Jahrhunderts) kann ich freilich dem Verfasser nicht ganz folgen.

Es folgt im 16. Jahrhundert die zweite anregende Streitperiode, freilich diesmal auf geistigem Gebiet: die Kontroverse zwischen Kardinal Albrecht und Luther; und die Prachtentfaltung jenes echten Renaissancefürsten der in der Spätgotik der nach 1530 begonnenen Marktkirche ein bürgerliches Gegenstück liefert. Als ein großzügiger Architekt

Digitized by Google

der deutschen Renaissance tritt uns Nikol. Hofmann entgegen. Nach dem Wegzuge des Kardinals aus Halle 1541 wurde das Bürgertum völlig tonangebend; welch kurze Blütezeit indessen bald wieder durch das Erstarken des barocken Absolutismus und, wie allenthalben in Deutschland, durch die Greuel des dreißigjährigen Krieges einen unheilbaren Stoß erlitt. Wie dann der Heimfall an Brandenburg durch die weitblickende Wirtschaftspolitik des großen Kurfürsten Halle einen neuen Aufschwung brachte, wie durch die Stiftung der Friedrichs-Universität die Stadt zu einem geistigen Mittelpunkt Deutschlands wurde und durch das Theater in Lauchstädt und eine Reihe von Romantikern für kurze Zeit mit dem Musensitz von Weimar in Verbindung trat, ist mit der gleichen Spannung zu erleben und zu lesen. Den Beschluß macht, wie fast immer bei uns, der wirtschaftliche Aufschwung des 19. Jahrhunderts, die, vorsichtig angedeutete, ästhetische Verwüstung, die er unter dem alten Kulturbesitz anrichtete, und die energisch ausgedrückte Hoffnung, daß die heutige Zeit des Übergangs eine neue Blüte geistiger Kultur aus sich erzeugen möge. Paul F. Schmidt.

HUGO MARCUS, Die ornamentale Schönheit der Landschaft und der Natur als Beitrag zu einer allgemeinen Ästhetik der Landschaft und der Natur. Verlag R. Piper & Co., München 1912.

Dieser an Unklarheit und inneren Widersprüchen reiche Titel entspricht dem Inhalt des Buches. Unter Landschaft versteht der Verfasser offenbar das Landschaftsgemälde und will von neuem den heute schon nicht mehr diskutablen Versuch unternehmen, für das „Naturschöne", wie für das sogenannte „Kunstschöne" ein beiden gemeinsames objektives Schönheitsgesetz aufzufinden. Das macht er sich nun sehr leicht, indem er folgende Deduktion zugrunde legt (S. 4): „Welches ist das Schönheitsgesetz des Ornamentes? Ein Ornament entsteht, wenn ich die beliebigste... Einzelerscheinung wiederhole. Die Wiederholung erscheint somit als das Gesetz des Ornamentes, und da das Ornament ein ursprünglichstes Schönes ist (!), auch als ein Grundgesetz der Schönheit." Aus der Beobachtung einer zufälligen Begleiterscheinung (durchaus nicht jedes Ornament entsteht durch Wiederholung) zieht er sogleich ein Gesetz und baut dann kühn auf dieses unsolide Fundament ein ebenso unsolides Gedankengerüst aus den alten abgenutzten Begriffen wie Einheit in der Vielheit, Kontrast, Symmetrie u. dergl. Das Buch ist eine Erneuerung einer mißverstandenen Formalästhetik, nur daß es sich nicht mit der Analyse elementarer Erscheinungen begnügt, sondern in wirrem Durcheinander sich ebenso an Bilder von van Gogh wie an Photographien heranmacht. (Die sogen. „künstlerische" Photographie scheint an diesen Mißverständnissen nicht unbeteiligt zu sein.) Es ist ebenso erstaunlich wie bedauerlich, mit wie wenig Besitz an Grundkenntnissen und Aufwand an Logik heute noch auf dem Gebiet der Ästhetik Bücher hergestellt werden dürfen.

Kurt Freyer.

AUGUSTE RODIN, Les Cathédrales de France. 4°. 146 Seiten und 100 Tafeln mit Faksimilereproduktionen nach Zeichnungen u. Aquarellen von Auguste Rodin. Einleitung von Charles Morice. Verlag Armand Colin, Paris. Preis Fr. 50.—.

Rodins frühestes Schaffen entwickelte sich unter dem Eindruck des klassischen Formgedankens. Er wollte Organismen anschaulich machen. Im „Ehernen Zeitalter" und im „Täufer" wird das deutlich. Judith Cladels frühe Gespräche mit Rodin illustrieren diese Phase seiner Entwicklung, in der die Antike und die Hochrenaissance ihn leiteten und ihm zum Ausdruck von Organisch-Notwendigem verhalfen. Von den „Bürgern von Calais" an, deutlicher vom „Balzac" an trat etwas Neues in seine Kunst. Rodin gab die klar umgrenzte Körperlichkeit auf; sein geistiger Ausdruckswille wuchs über die strenge Geschlossenheit des Seins hinaus. In dieser Vergeistigungstendenz näherte Rodin sich der Gotik. Daß diese Stilwandlung sich mit zwingender Notwendigkeit aus einer Folge von inneren Erlebnissen ergab, lehrt ein Vergleich der Gespräche Judith Cladels, in denen die Gotik noch weit hinter der Antike zurücktritt, mit den Aufzeichnungen von Rodins eigener Hand, die dieses soeben erschienene Werk enthält, das während einer siebenjährigen Vorbereitung langsam gereift ist und als ein Selbsterkenntnis des fünfundsiebzigjährigen Meisters von besonderem Werte erscheint.

Rodin versucht nicht mit den Kunsthistorikern zu wetteifern, wollte auch nicht eine zusammenhängende Darstellung des französischen Kathedralbaues geben, sondern seinem Enthusiasmus für die Kathedralen Frankreichs Ausdruck leihen, indem er Impressionen aufzeichnete, die ihn vor einzelnen Bauten bewegt haben. Das Buch ist vornehmlich lyrisch-impressionistisch; und es hat

Digitized by Google

sich die schöne Aufgabe gestellt, das Interesse unserer Zeit von neuem auf diese unvergleichlichen Denkmäler zu lenken, auf daß sie gehütet werden, und unberufene Feinde zurückscheuen sie zu „verbessern" und zu restaurieren. Rodin wünscht, daß die Gegenwart in ihnen den stärksten und lebendigsten Ausdruck der französischen Volksseele erkennt, sich des leidenschaftlichen Feuers, der Würde und des Maßgefühls wieder bewußt werde, die die Harmonie dieser Architekturwälder ausmacht. „Rembrandt," schreibt Rodin, „den Ihr im 17. Jahrhundert bewundert, den Ihr klassisch nennt, ist durch und durch gotisch. Das Genie Rembrandts ist ebenfalls das Leben im Schatten. Aber bedenkt wohl, der Schatten an sich existiert nicht. Er ist ein Kleid, welches sich mit der Form verbindet. Wenn die Form gut ist, wird der Schatten, der seine Offenbarung ist, ausdrucksstark sein. Gebt mir schöne Formen, und ich werde schöne Schatten haben. Die Verschiedenheit der Stile wird durch die Abwandlung der gleichen Schatten in verschiedenen Details gewonnen." Auf die Licht- und Schattenphänomene in den gotischen Kathedralen kommt der Impressionist Rodin immer von neuem zurück. Die Lichtwirkungen haben ihn auch in seinen zeichnerischen Studien am lebhaftesten interessiert. Rodin gibt keine Gesamtansichten der Kirchen, sondern Portale, Kapitäle, Säulenbündel in ihren Verhältnissen zu Licht und Schatten, Notizen nach Eindrücken, die ihn auf seinen Pilgerfahrten bewegten. Sie sind von dem bekannten Lithographen Clos, der auch Cezannes und Renoirs Arbeiten vervielfältigte, mustergültig reproduziert worden.

Dem Buche ist eine Einleitung von über hundert Seiten vorangestellt, in der die Geschichte der französischen Kathedralkunst aus den bekanntesten Handbüchern zusammengestellt worden ist. Der Verfasser, Charles Morice, glitt über die großen Probleme hinweg und berief sich in seiner Darstellung der entscheidenden Stilwandlungen auf Courajod, Enlart, Lemonnier, Mâle, Michel und Viollet le Duc. Die reichlich eingestreuten Zitate aus den Schriften dieser Gelehrten sind das beste in der Einleitung. In der Grundtendenz der Lokalisierung der Gotik auf Frankreich stimmen Morice und Rodin überein. Da das ganze Werk nicht kunsthistorisch bewertet werden will, ist hier eine Erörterung dieses Problems nicht geboten. Rodin schreibt aus seiner gefühlsmäßigen Durchdringung der französischen Kathedralkunst heraus: „Die romanische Kirche ist immer mehr oder weniger ein Keller, eine schwerfällige Krypta. Die Kunst ist darin gefangen, ohne Luft. Sie ist die Schmetterlingspuppe der Gotik. Wie die Ordnung es forderte, hat diese Schmetterlingspuppe nur die wesentlichen Formen, welche man in dem vollkommenen Wesen sich entfalten sieht. Sie sind von einer herben Einfachheit, mit einer Rundkante, ein Kranzgesims, Festons, die um ein Fenster hervorragen, und bis zu einem zweiten Fenster wieder zurückspringen und so das ganze Gebäude verzieren. Man würde diese schöne Einfachheit in der koptischen Bortenwirkerei wiederfinden. Das Gotische hat selbst zu Zeiten seiner übertriebensten Verschwendungssucht das romanische Prinzip niemals verkannt. Es ist französisch. Es folgt dem Romanischen wie die Blume der Knospe folgt." — „Die französischen Kathedralen sind aus der französischen Natur entsprossen. Man kann sie also nur verstehen, hat nur dann das Recht sie zu lieben, wenn man die französische Volksseele versteht und liebt."

Otto Grautoff.

CARL HOPF, Die altpersischen Teppiche. Eine Studie über ihre Schönheitswerte. 2. Aufl. Verlag von F. Bruckmann, München 1913.

Das seit etwa drei Jahrzehnten neu erwachte Interesse weiter Kreise des Abendlandes für den orientalischen Teppich, das erst kürzlich durch die Münchener Ausstellung Mohammedanischer Meisterwerke (1910), auf der ja die Teppiche stark vertreten waren, neue Anregung empfing, hat eine noch stetig wachsende Literatur über diesen Gegenstand orientalischen Kunstfleißes hervorgebracht. Die wissenschaftliche Erforschung, die zuerst am nachhaltigsten durch die im Jahre der großen Wiener Teppichausstellung (1891) erschienene Arbeit A. Riegls (vorher schon durch die Publikationen Karabaceks und J. Lessings) angeregt ist, weist heute schon beachtenswerte Resultate auf, unter denen ich die Bestimmung der turkmenischen Teppiche als einer durchaus selbständigen Gruppe, der sog. zentralasiatischen, neben der persischen (Bogolubow, Kuderna) hervorheben möchte (bei Riegl noch als „Perser im weiteren Sinne" gekennzeichnet). Als das gesicherste Resultat unter den zum Teil noch wenig aufgehellten und recht komplizierten kunsthistorischen (und technischen) Fragen der orientalischen Teppichkunde erweist sich jedenfalls der chinesische Einfluß (namentlich bei den sog. Tierteppichen erkennbar): Hirsch- und Löwenkilin, Tschi, das Wolkenband (nach Bodes ansprechender Vermutung: das stilisierte Tschi), Drache, Phönix u. a. sind erwiesenermaßen chinesischer Herkunft.

Digitized by Google

Der Verfasser des vorliegenden Buches, dessen von warmem Interesse für den Gegenstand seiner Berufs- und Sammlertätigkeit zeugende Ausführungen sich übrigens in der Hauptsache an das große teppichliebende Publikum wenden und auf kunsthistorische Fragen weniger eingehen, hat diesen chinesischen Einfluß an einer Reihe hübscher Illustrationsbeispiele besonders gut aufgezeigt. Ob zwar der Verfasser mit seiner Behauptung, nach der erst um 1500 der chinesische Einfluß alle Künste Persiens durchdrungen habe, Recht hat, scheint mir, gerade auch nach den neuen bei der Ausgrabung von Samarra gemachten Funden, sehr zweifelhaft; wir müssen da wohl viel höher hinaufgehen. Es ist doch eher auf die Vorliebe der Sefiden für chinesische Kunst und Kultur zurückzuführen, in deren Zeit ja auch die Blüteperiode der „altpersischen" Teppiche fällt, wenn jetzt auch im Dessin der Teppiche der östliche Einfluß so stark hervortritt. Sehr hübsch und im großen und ganzen richtig gibt der Verfasser eine kurze Skizze der Entwicklung des Teppichdessins, wie es uns in der Zeit von etwa 1500—1800 vorliegt, obgleich bei der äußerst schwierigen Datierung (bei der z. B. Bode und F. R. Martin zum Teil erheblich voneinander abweichen) gerade hier viel Vorsicht geboten ist.

Ich weise auf diese Dinge hin, weil zu hoffen ist, daß Hopf in einem größeren Werk über orientalische Kleinteppiche, das er uns in Aussicht stellt, auf Fragen, die er im vorliegenden Buch nur kurz streift, näher eingehen wird. Wie ich vermute, erscheint die vorliegende Arbeit, die inzwischen auch in englischer und französischer Übertragung (München: F. Bruckmann 1914) vorliegt, als 2. Auflage eines anläßlich der Stuttgarter Teppichausstellung (1909) im Selbstverlag erschienenen Büchleins von Hopf. Jul. Rodenberg.

Digitized by Google

RUNDSCHAU

DER CICERONE.

VI., Heft 13:

HANS FRIEDEBERGER, Die Jahrhundert-Ausstellung deutscher Kunst 1650—1800 im Residenzschlosse zu Darmstadt. I. (11 Abb.)

Heft 14:

HANS FRIEDEBERGER, Die Jahrhundert-Ausstellung deutscher Kunst 1650—1800 im Residenzschlosse zu Darmstadt. II. (20 Abb.)

DEUTSCHE KUNST U. DEKORATION.

XVII., Heft 10:

A. K., Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie 1914 vom 16. Mai bis 11. Oktober. (9 Tafeln, 77 Abbildungen.)

EMIL UTITZ, Kunstwahrheit und Naturwahrheit.

ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

Neue Folge, XXV., Heft 10:

WILLIAM COHN, Probleme der indischen Kunst. (30 Abb.)

FELIX BECKER, Zwei neuaufgefundene Studien Matthias Grünewalds. (2 Abb.)

KARL SIMON, Zwei verschollene Bilder von Johann C. Wilck. (2 Abb.)

DIE KUNSTWELT.

III., Heft 19/20:

FELIX LORENZ, Die Darmstädter Ausstellungen. (2 Tafeln, 53 Abb.)

Ein Bilderbuch aus dem alten Wien. (2 Taf.)

HANS ZIMMER, Karl Woermann, zu seinem siebzigsten Geburtstag.

ERNST LINDEMANN, Amsterdamer Eindrücke.

ERNST SCHNEIDEWIND, Glossen zum Wettbewerb um das Kolonialkrieger-Denkmal. (13 Abb.)

WERKE DER VOLKSKUNST.

Mit besonderer Berücksichtigung Österreichs. Organ des k. k. Museums für österreichische Volkskunde in Wien. — II. Jahrg., Heft 1 und 2:

A. HABERLAND, Die Holzschnitzerei im Grödener Tale. (14 Tafeln, 19 Abb.)

KARL VON SPIESS, Trinitätsdarstellungen mit dem Dreigesichte. (2 Tafeln, 15 Abb.)

ALFRED WALCHER RITTER VON MOLTHEIN, Oberösterreichisches Hohlglas mit Emailfarbenbemalung. (2 Tafeln, 6 Abb.)

M. HABERLANDT, Niederösterreichische Faßböden. (1 Tafel.)

A. HABERLANDT, Eine albanesische Kupferkanne im k. k. Museum für österreichische Volkskunde. (1 Tafel, 3 Abbildungen.)

DIE KUNST.

XV., Heft 10:

GEORG JACOB WOLFF, Die Jahrhundert-Ausstellung deutscher Kunst 1650—1800 in Darmstadt. (3 Tafeln, 34 Abb.)

K. ZOEGE VON MANTEUFFEL, Die Ausstellung der freien Sezession in Berlin. (1 farb. Tafel, 10 Abbildungen.)

PAUL SCHUMANN, Französische Ausstellung in Dresden. (1 Tafel, 6 Abb.)

PAUL WESTHEIM, August Gaul und seine Plastiken am Klöpperhaus in Straßburg. (2 Taf., 15 Abbildungen.)

BRUNO PAUL, Möbel und Lüster. (6 Abb.)

W. F. ST., Die künstlerische Inszenierung des Parsifal. Ausstellung von Bühnenbildern und Figurinen im Kunstgewerbemuseum zu Frankfurt a. M. (1 farb. Tafel, 13 Abb.)

MAX EISLER, Das österreichische Haus auf der deutschen Werkbundausstellung in Köln. (36 Abb.)

B., Die Geschichte des „Sheffield Plate". (6 Abb.)

FRANKFURTER BÜCHERFREUND.

Mitteilungen aus dem Antiquariat von Joseph Baer & Co.

XII., Neue Folge, Nr. 1, Heft 2/3:

Die graphischen Bücherillustrationen vom 15. bis zum 20. Jahrhundert. (15 Tafeln, 95 Abbildungen.) — Mitteilungen.

ZEITSCHRIFT FÜR CHRISTL. KUNST.

XXVII., Heft 3:

WITTE, Aphorismen über religiöse Kunst. (1 Tafel, 3 Abb.)

ALBERT LAUSCHER, Die Publikation der Sammlung Schnütgen.

ELSA FRÖHLICHER, Die moderne Spitze und ihre Verwendung in der Paramentik. (13 Abb.)

REVUE DE L'ART CHRÉTIEN.

Heft 3:

G. DE JERPHANION, Une chapelle capadocienne du Xe siècle. (1 Tafel, 2 Abb.)

PAUL VITRY, Quelques sculptures du Moyen-Age et de la Renaissance de la Collection Camondo au Musée du Louvre. (4 Abb.)

G. MOUGEOT, Le „Saint Laurent" du Cardinal de Granvelle. (3 Abb.)

JOS. CASIER, L'art ancien dans les Flandres à l'exposition universelle et internationale de Gand. (Schluß.) (16 Abb.)

Chronique:

France; Autriche-Hongrie, A. Schnerich (3 Abb.); Belgique, Jos. Casier; Espagne, Luciano Huidobbo (3 Abb.); Italie, Antonio Muñoz (5 Abb.); Suède, Carl R. af Ugglas (4 Abb.)

Digitized by Google

LES ARTS.

Juni:

MAURICE HAMEL, Les salons de 1914. La sculpture. (19 Abb.)

Peintures inédites de Puvis de Chavannes.

CHARLES SAUMIER, Une exposition d'art décoratif à l'Hôtel de la revue „Les Arts". (14 Abb.)

E. CHARTRAIRE, Le tombeau de Henri II de Bourbon-Condé par Gilles Guérin. (9 Abb.)

A. FRAPPART, Chronique des ventes. (2 Abb.)

RASSEGNA D'ARTE.

XIV., Juni:

GUSTAVO FRIZZONI, Rivelazioni della Galleria Cook a Richmond. (18 Abb.)

GUIDO CAGNOLA, Un trittico ricostruito di Gaudenzio Ferrari. (4 Abb.)

PAOLO MEZZANOTTE, La casa dei Medici di Nosiggia e il Palazzo di Pio IV. in Milano. (7 Abb.)

Tavola fuori testo: AMBROGIO DE PREDIS, Ritratto-Galleria Nazionale, Londra.

ARTS AND DECORATION.

Juni:

GEORGE LELAND HUNTER, Period Grouping of decorative art at Metropolitan Museum. (5 Abb.)

E. H. and G. G. ASCHERMAN, The modernist school of interior decoration. (8 Abb.)

GUY PÈNE DU BOIS, A modern American collection. (5 Abb.)

COSTEN FITZ-GIBBON, Decoratire ironwork within the house. (9 Abb.)

ROGER CAYE, Royal Copenhagen porcelain and faience. (6 Abb.)

ABBOT Mc CLURE, The art of Thomas Chippendale. (5 Abb.)

HAROLD DONALDSON EBERLEIN, Pen and Brush illuminations of the Pennsylvania Germans. (8 Abb.)

Exhibitions at the galleries. (8 Abb.)

THE BURLINGTON MAGAZINE.

Juliheft 1914:

LIONEL CUST, Notes on Pictures in the Royal Collections. — XXVIII. (2 Tafeln mit 3 Abb.)

Die zwei in dem Artikel behandelten Gemälde sind „Eine Gartenszene" von Pieter de Hooch im Buckingham Palace und „Musikalische Gesellschaft" im Hampton Court Palace von demselben Meister, die, wie es scheint, bisher noch nicht publiziert worden ist.

W. R. LETHABY, The Part of Suger in the Creation of Mediaeval Iconography.

ROGER FRY and CHARLES VIGNIER, The New Excavations at Rhages. (3 Tafeln mit 9 Abb.)

Die in Rhages gefundenen Tonwaren sind aufs engste denen aus Samarra stammenden, zwischen 1911—1913 von einer deutschen Expedition ausgegrabenen Stücken verwandt.

H. P. MITCHELL, Some Limoges Enamels by an Unidentified Master. (1 Tafel mit 3 Abb.)

Auf der Rückseite einer zur Salting-Kollektion gehörigen Plakette findet sich das Meisterzeichen I C unter einer Krone. Diesem Meister weist der Verfasser noch zwei weitere Plaketten zu.

G. F. HILL, Notes on Italian Medals. — XVII. (1 Tafel mit 6 Abb.)

Die behandelten Stücke sind: Constantinus Cominatus, von Mr. Hill einem Lombarden zugewiesen; Roberto da Sanseverino, von der Hand eines Adriano Fiorentino nahestehenden Meisters und eine offenbar noch unpublizierte, dieselbe Persönlichkeit (mit seiner Gattin) darstellende Medaille, von der aber nur ein aus dem 16. Jahrhundert stammender Bleiabguß vorhanden ist, und die ferraresischen Einfluß zu verraten scheint.

ELSIE ROSENBERG, Portrait Heads, The Chateau Vieux, St. Germain. (1 Tafel mit 4 Abb.)

A Chinese Tapestry. (1 kolorierte Tafel.)

Mrs. JOHN HUNGERFORD POLLEN, Ancient Linen Garments. (2 Tafeln mit 7 Abb.)

EGERTON BECK, Prelatial Crosses in Heraldry and Ornament (mit mehreren Textillustrationen).

THOMAS ASHBY, Turner at Tivoli. (2 Tafeln mit 4 Abb.)

Letters to the Editors. / Reviews. / Notes. Auctions in July. / Dutch, Spanish and Russian Periodicals. / Publications Received.

STARYJE GODY.

Juni:

A. DE COUBÉ, Les faïences hispano-moresques de l'Ermitage Imperial. (17 Abb.)

W. STCHAWINSKY, Trois générations. (4 Abb.)

P. Lastmanns „Bethsabée" (Sammlung Stchawinsky), Rembrandts „Bethsabée" (Sammlung Steengracht und G. Dous „Badende" (Kaiserl. Ermitage).

G. GALASSI, La peinture du quattrocento dans la vallée du Pô. (3 Abb.)

Referat aus Venturis „Storia dell'arte Italiana".

LOUIS RÉAN, „Le Baptême Russe" par Jean Baptiste Le Prince. (2 Abb.)

Das im Justizministerium in Paris befindliche Gemälde war das „morceau de réception" Le Princes 1765 und ist hier zum ersten Male reproduziert.

F. TABORSKI, Die Jan Kupetzky-Ausstellung in Prag. (4 Abb.)

APOLLON.

Nr. 5:

G. LUKOMSKI, Neoklassizistische Architektur in St. Petersburg. (12 Abb.)

Moderne Bauten der Architekten L. Iljin, M. Peretjatkowicz, A. Bjelogrud, M. Lalewicz, A. Niedermeier, R. Ulmann.

W. DMITRJEFF, Das Reale in der Malerei Chinas. (7 Abb.)

Digitized by Google

NEUE BÜCHER

Archiv für Kunstgeschichte. Herausgegeben von Detlev Freiherrn von Hadeln, Hermann Voß und Morton Bernath. Zweiter Jahrgang, Lieferung I, Tafel 81—100. Verlag E. A. Seemann, Leipzig.

Österreichische Kunsttopographie. Herausgegeben vom Kunsthistorischen Institut der k. k. Zentralkommission für Denkmalpflege. Redigiert von Professor Dr. Max Dvorák. Band XIII: Die profanen Denkmale der Stadt Salzburg. Bearbeitet von Dr. Hans Tietze, mit archivalischen Beiträgen von Dr. Franz Martin. Zwei Pläne, 16 Tafeln, 426 Abbildungen im Text. In Kommission bei Anton Schroll & Co., Wien.

ARTHUR RÜMANN, Honoré Daumier, sein Holzschnittwerk. Mit 50 Abbildungen. Delphin-Verlag, München.

JOSEF AUGUST LUX, Otto Wagner, eine Monographie. Mit 120 Abbildungen. Delphin-Verlag, München.

JOSEF LUDWIG FISCHER, Handbuch der Glasmalerei für Forscher, Sammler und Kunstfreunde wie für Künstler, Architekten nnd Glasmaler. Preis M. 20.—. Verlag Karl W. Hiersemann, Leipzig.

VINCENT VAN GOGH, Briefe an seinen Bruder. Zusammengestellt von seiner Schwägerin J. van Gogh-Bonger. Ins Deutsche übertragen von Leo Klein-Diepold. Bd. I und II. Verlag Paul Cassirer, Berlin.

EDWIN REDSLOB, Alt-Dänemark. Mit 320 Abbildungen. Gebunden M. 30.—. Delphin-Verlag, München.

ERNST TROSS, Das Raumproblem in der bildenden Kunst. Kritische Untersuchungen zur Fiedler-Hildebrandischen Lehre. Geh. M. 4.50, geb. M. 5.50. Delphin-Verlag, München.

Vespasiano da Bisticci, Lebensbeschreibungen berühmter Männer des Quattrocento. Ausgewählt, übersetzt und eingeleitet von **Paul Schubring.** Zweite Serie, Bd. II der Sammlung „Das Zeitalter der Renaissance". Ausgewählte Quellen zur Geschichte der Italienischen Kultur. Herausgegeben von Marie Herzfeld. Eugen Diederichs Verlag, Jena.

Kunstgeschichte in Bildern. Neue Bearbeitung. Systematische Darstellung der Entwicklung der bildenden Kunst vom klassischen Altertum bis zur neueren Zeit. — I. Das Altertum: Heft 1: H. Schaefer, Ägyptische Kunst. Heft 2: Carl Frank, Babylonisch-assyrische Kunst. Heft 3: Franz Winter, Kretisch-mykenische Kunst. Heft 7: Franz Winter, Griechische Skulptur der archaischen Zeit. Heft 8/9: Franz Winter, Griechische Kultur des 5. Jahrhunderts. Heft 10.: Franz Winter, Griechische Skulptur des 4. Jahrhunderts. Verlag Alfred Kröner, Leipzig.

HEINRICH RÖTTINGER, Die Holzschnitte des Georg Pencz. Preis M. 28.—. Verlag Karl W. Hiersemann, Leipzig.

Diesem Hefte liegt ein Prospekt der Firma G. Rüdenberg jun. in Hannover und Wien bei, auf den wir das Interesse unserer Leser hinlenken möchten.

VII. Jahrgang, Heft VIII.

Herausgeber u. verantwortl. Redakteur Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Darmstadt Heinrichstr. 51, Fernsprecher 2150. — Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretung der Redaktion in BERLIN: HANS FRIEDEBERGER, Berlin W. 15, Uhlandstr. 158. / In MÜNCHEN: Dr. ADOLF FEULNER, München, Baaderstr. 21. / In ÖSTERREICH: Dr. KURT RATHE, Wien I, Elisabethstr. 5I. / In ENGLAND: FRANK E. WASHBURN-FREUND, 3 Blenheim Road, St. John's Wood, London NW. / In HOLLAND: Dr. RUDOLF BANGEL, Haag, Willem de Zwijgerlaan 9. / In FRANKREICH: Dr. OTTO GRAUTOFF, Paris, Quai Bourbon 11. / In der SCHWEIZ: Dr. JULES COULIN, Basel, Eulerstr. 65.

Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung der Monatshefte für Kunstwissenschaft: Klinkhardt & Biermann, Leipzig, Liebigstraße 2. Telephon 13467.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

Digitized by Google

Firmentafel der Monatshefte für Kunstwissenschaft

Diese nach Rubriken geordnete Liste soll einen Überblick über die ersten Firmen des Kunst- und Antiquariatshandels geben. Wegen Beteiligung wende man sich an die Inseratenabteilung der „Monatshefte für Kunstwissenschaft" in Leipzig, Liebigstraße Nr. 2.

Auktionen

Aachen. **Ant. Creutzer** vorm. M. Lempertz. An- u. Verkauf, sowie Versteigerung erstklassiger Gemälde und Antiquitäten. Kunstverlag. Wissenschaftlich. Antiquariat. Spezialkataloge auf Wunsch.

Berlin. **Berliner Kunstauktionshaus Gebrüder Heilbron.** SW., Zimmerstraße Nr. 13. Übernahme von Auktionen, spez. von Privatsammlungen.

Frankfurt a. Main.

– **Philipp Bode,** Weserstraße 24. Übernahme von Kunstsammlungen in Kupferstichen, Gemälden, Antiquitäten etc. z. Versteigerung.

– **F. A. C. Prestel** Inh. A. Voigtländer-Tetzner kauft u. übernimmt zur Versteigerung Sammlungen und wertvolle einzelne Beiträge: Gemälde, Zeichnungen, Graph. Werke alter und moderner Meister.

Köln. **J. M. HEBERLE** (H. Lempertz' Söhne) G. m. b. H., Friesenplatz Nr. 15. Auktionshaus für Kunstgegenstände, Gemälde, Stiche usw. usw.

– **Math. Lempertz'** Buchhandlung und Antiquariat. (Inhaber **Peter Hanstein.**) Kunst-Auktionshaus für Antiquitäten, Gemälde, Stiche, Münzen etc.

Leipzig. **C. G. BOERNER.** Kupferstich., Handzeichnungen, Autographen, Manuskripte, Holzschnittblätter, Erstausgab. Übernahme ganzer Sammlungen zur Auktion.

Stuttgart. **H. G. Gutekunst.** Kunstantiquariat. Kupferstiche und Handzeichnungen. Übernahme von Sammlungen u. Einzelbeitr. z. Auktion.

Wien. Buch- und Kunstantiquariat **Gilhofer & Ranschburg,** Wien I., Bognergasse 2. Selt. Bücher, Alte Kupferst., Autographen, Einz. ganz. Samml. u. hervorrag. einzel. Pièces. — Übernahme ganz. Samml. selt. Bücher, Kupferst. u. Autographen beh. Verstg. Aukt.-Trau (1905), Fürst Mettern. (1907) Schreiber-Berlin (1909) Aufsch. erreg. Preiserfolge. Verl. Sie uns. Katal. unt. Angabe d. Spezialität, d. Sie sammeln.

Antiquitäten und Alte Meister

Berlin. **Thos. Agnew & Sons.** Unter den Linden 31¹. Spez.: Werke der großen engl. Meister, alte Holländ., Italiener, Franzos.

– **W. 8,** Unter den Linden 31. **Glenk,** Kgl. preuß. Hofantiquar. An- u. Verkauf wertvoller Stücke.

– **Gaston von Mallmann.** Anhaltstr. 5¹. Ölgemälde alter Meister, alte Handzeichnungen und Aquarelle.

– **Galerie Henry Weustenberg** Schöneberger Ufer Nr. 15, nahe Potsdamer Straße und Brücke Ausstellung von Gemälden alter Meister aller Schulen.

Frankfurt a. Main.

– **Martin Groß,** Hanauer Landstr. 14. Größtes Lager antiker Möbel.

München. **Julius Böhler,** Hofantiquar. Briennerstraße 12. An- u. Verkauf wertvoll. Gemälde alter Meister u. kostb. Antiquität.

München. **A. S. Drey,** Hoflief. Maximilianplatz 7. Antiquitäten, Gemälde, Porzellane u. Möbel.

Wien. **GALERIE MIETHKE,** I., Dorotheergasse 11. Meisterwerke der italienischen, spanischen und holländ. Schule, Alt-Wien, franz. Kunst d. 19. Jahrh.

Graphik und Antiquariat

Berlin. **Amsler & Ruthardt.** Kgl. Hofkunsthändler. Spezialität: alte u. neue Graphik. Handzeichnungen. Kupferst.-Aukt.

– **CHARLES A. DE BURLET, NACHF.** Unter den Linden Nr. 1. Seltene alte Kupferstiche, Dürer, Rembrandt, Morland, alte und moderne Handzeichnungen.

– **W. 8,** Unter den Linden 31. **Glenk,** Kgl. preuß. Hofantiquar. Alte Kupferstiche des 18. Jahrh. Menzel, Krüger usw.

– **Edmund Meyer,** Antiquariat, Potsdamer Str. 27 B. Soeben erschien: Antiquariatskatalog 35: Graphik. Illustrierte Bücher. Katalog 33: Porträts usw. usw.

Bonn. **Math. Lempertz'** Buchhandlung und Antiquariat (Inhaber: Peter Hanstein.) Auktionshaus für Antiquitäten, Gemälde und Bücher. — Antiquarisches Bücherlager von ca. 600 000 Bänden, über welches fachwissenschftl. Kataloge ersch.

Frankfurt a. M., Hochstr. 6 **JOSEPH BAER & Co.** Soeben erschien: Katalog 624 **Kunsthistorische Bibliothek** II. Künstler, ihr Leben und ihre Werke. 3148 Nummern.

HOLLÄNDISCHE KUNSTHANDLUNG

GERBRAND OLIE :: HAMBURG :: Bergstraße 16—18, hochparterre, (Hermannshaus). **Ausstellung von Orig.-Gemälden und Radierungen** holländischer Meister.

Digitized by Google

TIZIAN UND CARPACCIO

Mit sechs Abbildungen auf drei Tafeln

Von THEODOR HETZER

Die folgenden Zeilen wollen ein Beitrag sein zu dem schwierigen Kapitel: Die Anfänge von Tizians Kunst. — Die Forschung hat sich immer damit begnügt, die überlieferte Erzählung von der Lehrzeit Tizians bei dem Mosaikmaler Sebastiano Zuccati und bei Gentile und Giovanni Bellini und seinem Übergang in Giorgiones Atelier zu wiederholen, hat bei der Besprechung der einzelnen Bilder ganz allgemein auf Ähnlichkeiten hingewiesen, auch von einer „giorgionesken" oder gar „palmesken" Periode gesprochen, ohne jedoch etwas Bestimmtes geben zu können.[1])

Demgegenüber soll hier der Versuch gemacht werden, auf Grund einiger Tatsachen zu beweisen, daß Tizian sich mit der Kunst eines älteren Meisters auseinandergesetzt hat, mit der des Vittore Carpaccio, der zeitlich zwischen den Bellini und der um 1500 beginnenden Generation stehend, für die Entwicklung der venezianischen Kunst sicherlich von Bedeutung gewesen ist.

Die ersten beglaubigten Arbeiten Tizians sind, wenn man von der durch Vasari berichteten Mitarbeit an Fondaco dei Tedeschi und der Holzschnittfolge dem „Trionfo della Fede", die beide mehr Beachtung verdienten, absieht, die drei Fresken in der Scuola del Santo zu Padua vom Jahre 1511.

In allen diesen drei Fresken kann man — und das ist meines Wissens noch nicht ausgesprochen worden — mehr oder weniger deutliche Anlehnungen an Carpaccio bemerken. Sie beziehen sich teils auf einzelne Figuren oder Gruppen, teils auf die gesamte Bildanordnung.

Das Fresko „Antonius erweckt eine von ihrem Gatten aus Eifersucht getötete Frau" (Abb. 1) soll die Grundlage unserer Untersuchung sein. Als Vorbild hat der „Christus am Ölberg" von Carpaccio (Abb. 2) in San Giorgio degli Schiavoni in Venedig (1502) gedient, sowohl im Bildmotiv als im einzelnen figürlichen Motiv.

Um mit dem Figürlichen anzufangen — ich stelle es vorne an, weil es am unmittelbarsten überzeugt — so ist die verkürzte Lage der hingestreckten Frau in Anlehnung an den schlafenden Jünger links auf dem Carpaccio-Bild gemacht. Die kräftig geschwungene S-Kurve des rechten Beines, das bedeutsamste Motiv der Gestalt, stammt daher. Dann das unter dem rechten hervorkommende, nach rückwärts sich streckende linke Bein. Man könnte selbst in der allgemeinen Faltenanordnung, glatte Fläche am Oberschenkel, Stauung vieler kleiner Fältchen an der Wade, Anklänge finden. Dazu kommt die Farbe: beidemal ist der Unterkörper ganz in einen goldbraungelben Mantel gehüllt, der noch einen Teil des Bodens bedeckt. Der Mantel ist bei Tizian mehr ausgebreitet, um der Gruppe die genügende Stabilität zu geben. Eine für ihn etwas ärmliche Lösung. Der Oberkörper mußte natürlich verändert werden, des Gegenstandes wegen. Immerhin sind eigentlich nur Kopf und Arm anders, die Richtung, der Winkel, den der Oberkörper mit dem Unterkörper bildet, bleibt der gleiche[2]).

(1) Vasari (Milanesi Bd. VII, S. 426) nennt Giovanni Bellini als ersten Lehrer Tizians, Dolce (Dialogo della Pittura, deutsche Ausg. v. Cerri, Wiener Quellenschriften II [1871] S. 97 ff.) den Sebastiano Zuccati und Gentile Bellini und dann erst Giovanni; beide schließlich Giorgione.

(2) Die Entlehnung hindert nicht, daß man die in der Darstellung sehr abweichende Zeichnung der Ecole des Beaux-Arts als Vorarbeit zu dem Fresko ansieht, oder doch in der Zeit entstanden denkt. Stilistisch gehört sie dahin und es lassen sich auch Gründe beibringen, die Tizian bestimmten, sie zu verwerfen. (Vgl. Hadeln, Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen, Bd. 34, S. 224 ff.)

Digitized by Google

Aber Tizian hat auch das Bildmotiv übernommen, in freier Weise, aber doch so, daß die künstlerische Problemstellung die gleiche blieb: die große Erdkulisse. Diese ist allerdings als solche ein beliebtes Requisit der venezianischen Malerei, worauf es jedoch ankommt, ist die Art ihrer Verwendung.

Bei Carpaccio setzt sie links oben an, erreicht in einiger Entfernung vom linken Bildrande ihre höchste Erhebung, senkt sich dann abwärts nach rechts, bildet eine überhängende Graskuppe, fällt ein Stück annähernd senkrecht, um schließlich in kräftiger Schräge noch hoch über dem unteren Bildrand auf die rechte Rahmenkante zu stoßen. Es bleibt nach rechts nur ein schmaler Ausschnitt für Himmel und ferne Landschaft.

Die Kulisse ist also die größte zusammenhängende Fläche im Bilde und es entsteht die Gefahr, daß ihre in der Silhouette so bestimmt ausgesprochene Richtung das Bild aus dem Gleichgewicht bringt. Deshalb sucht Carpaccio dem Zug der Silhouette durch einen großen Gegenzug von links nach rechts oben entgegen zu arbeiten, und er führt den Zug bis in die rechte Bildecke fort mit dem Baum, dessen Geäst sich mit sorgfältiger Angleichung an die Kulisse einerseits, und die Rahmenkanten andererseits über den ganzen Himmelsausschnitt legt, ihn so linear teilend. Gerade dies ist wichtig: die Silhouette wird gemildert, indem ihre Richtung wiederholt wird und die rechte obere Bildecke bekommt ein Gewicht, daß sie sich neben der Masse halten kann. Und wie hier das Lineament Kraft gibt, so dient es umgekehrt innerhalb der Erdmasse zur Auflockerung; mit den gleichen Mitteln: Angleichung an die Silhouette als der einmalig gewählten Form und an die Rahmenrichtungen als dem ständig Gegebenen.

Ähnlich verfährt Tizian. Er hat die große, von links oben nach rechts unten verlaufende Kulisse mit der dreigeteilten Silhouette und dem nur schmalen Ausblick nach rechts. Auch er führt einen großen Gegenzug nach rechts oben und setzt ihn mit Bäumen fort, die, wenn auch zarter, doch in ihrem Geäst ein berechnetes Linienspiel haben: Angleichung an die Silhouette und an die Horizontalen und Vertikalen des Rahmens. Und wenn wir des Erhaltungszustandes wegen über die Innenzeichnung nicht viel sagen können, so dürfen wir doch in der Figurengruppe die verschiedentlichen Felsdreiecke des Carpaccio im großen zusammengefaßt sehen, den festen Kern der Masse mit den latent enthaltenen Rahmenrichtungen und der sorgfältigen, ja peinlichen Angleichung an die Silhouette rechts.

Haben wir bis jetzt eine Gleichartigkeit der Mittel festgestellt, so fragen wir weiter: können diese Mittel ihrerseits in einer bestimmten Richtung definiert werden, können sie als der Ausdruck einer besonderen Bildvorstellung aufgefaßt werden? Um das Resultat vorweg zu nehmen: Jede Linie und jede Fläche hat in den Bildern mehr Bedeutung durch das was sie ist, eine zweidimensionale Wirklichkeit, als durch die aus ihr abzuleitenden raumbildenden Werte. Indem Tizian und Carpaccio ihre Kulisse vom unteren Bildrand an der Bildebene parallel aufsteigen lassen, schaffen sie eine Wand, die es unmöglich macht, in das Bild hineinzuwandern. Es fehlt der linearperspektivische Raum, die Fluchtlinien, es fehlt jeder zur Bildebene senkrecht stehende, in die Tiefe führende Plan. Weiter: eine andere Möglichkeit, Tiefe zu erzeugen, der freie Himmel wird nicht ausgenützt, sogar absichtlich unterdrückt, indem sich das Geäst der Bäume als ein ganz in der Fläche bleibendes ornamentales Spiel davorlegt. Am aufschlußreichsten ist in dieser Hinsicht die Behandlung der menschlichen Figur im Verhältnis zum Bildganzen. Sie wird, wie wir sahen, den sie umgebenden Terrainformen linear angeglichen, vor allem wird jede Überschneidung sowohl mit der äußeren Silhouette,

Digitized by Google

als auch mit der Innenzeichnung vermieden. Denn die Überschneidung ist der stärkste Gegensatz zur Angleichung. So erscheinen die Figuren völlig gebunden in der Fläche und die Vorstellung ihrer freien Beweglichkeit, die notwendig den Raum suggeriert, kann nicht entstehen. Deshalb kann man auch sagen die Kulisse ist nicht Folie für die Figuren, sondern das künstlerische Motiv des Bildes, weil sie die größte Flächenausdehnung und die stärkste Silhouette hat. Man kann es sagen bei einer Kunst, die den Bildwert von dem wirklichen Flächenwert abhängig macht[1]).

Ein Vergleich kann diese Analyse eindrücklicher machen. In Giovanni Bellinis „Auferstehung" im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin und in Giorgiones Dreifigurenbild in Wien finden wir eine Bildvorstellung, die mit all den Mitteln arbeitet, die Tizian und Carpaccio nicht haben: eine gegenständliche Anweisung in die Tiefe; bei Bellini der Weg, der sich rechts um den Felsen in den Hintergrund zieht, bei Giorgione der Einschnitt zwischen der rechten und linken Kulisse; den zur Bildebene senkrecht stehenden ins Bild hineinführenden Plan unten am Bildrand, schließlich die Menschen, die frei auf dem Plan stehen und sich durchaus vor Überschneidungen nicht scheuen. Es ist aber nicht Willkür, wenn ich Bellini und Giorgione zum Vergleich heranziehe. Davon weiter unten.

Zunächst möchte ich im Anschluß an die überraschende motivische Anlehnung dieses Bildes auf Entlehnungen in den beiden anderen Fresken aufmerksam machen, die man ohne diese Stütze vielleicht kaum gelten lassen würde.

In dem Fresko „Antonius bringt ein neugeborenes Kind zum Sprechen" (Abb. 3) ist die Gruppe des Knienden mit den beiden Stehenden dahinter in Übereinstimmung mit der Mittelgruppe auf Carpaccios erstem Bild aus dem Ursulazyklus (1490—98) „Die Ankunft der Gesandten" (Abb. 4). Beidemal ist der Kniende ganz im Profil, streckt den rechten Arm weit vor, hat den Kopf leicht gehoben und stützt sich auf das linke Bein, während das rechte nach hinten geht und das Gewand sich über dem Fuß bauscht. Auch die Stellungen der beiden anderen sind ähnlich. Man beachte den leichtgehobenen, in Verkürzung gesehenen Arm des rechten Mannes, die in die Hüfte gestemmte Hand des linken. In beiden Bildern haben sie die Aufgabe, die rechte und linke Gruppe miteinander zu verbinden, und so ist auch die Neigung der Köpfe und die Blickrichtung die gleiche. Allerdings ist der Kniende bei Tizian mehr nach links geschoben, aber das war ja nötig, weil er sonst mit dem Kind zu dicht auf den Vater gekommen wäre.

Auf dem zweiten Fresko „Die Heilung des Beines" (Abb. 5) könnte der Antonius eine Erinnerung an den Georg auf Carpaccios „Sankt Georg tauft den König" in S. Giorgio degli Schiavoni sein (Abb. 6). Die Silhouette und die Ausbiegung des Körpers nach hinten bei nach vorwärts gerichteter Bewegung ist die gleiche, ebenso die Drehung in die Vorderansicht, wodurch die Aktion etwas Unentschiedenes und Unbeholfenes bekommt. Dann die Raffung des Gewandes mit der Linken und das vorgestellte rechte Bein mit dem im Gewand sich abzeichnenden Knie.

* * *

Es ist also ein Anlaß vorhanden, Tizian und Carpaccio zusammen zu nennen. Es ist die nächste Frage, ob diese Verbindung einen inneren Grund hat, ob wir hier mehr erkennen können als einen an sich amüsanten aber bedeutungslosen

(1) Es ist in der Entwicklung Tizians gut zu verfolgen, wie er bemüht ist, den Gegensatz zu überwinden, der sich ihm aus seinem immer lebhafteren Gefühl für das natürliche Volumen der menschlichen Erscheinung und seiner in Flächen denkenden Bildvorstellung ergibt.

Digitized by Google

Einzelfall. Man könnte vorbringen, es sei auffallend, daß die Beziehungen sich gerade in den Fresken einstellen, also Darstellungen, die ihres sachlichen Gehaltes wegen einen größeren Reichtum der Motive verlangten. Man könnte daraus folgern, daß das Gegenständliche Tizian Schwierigkeiten gemacht hat — wofür sich manches anführen ließe, z. B. seine Unfähigkeit zur Geste in frühen Bildern — und daß er deshalb hier am ehesten auf Früheres zurückgriff. Aber wenn man dies auch zugibt, wenn Tizian noch nicht imstande war kompliziertere Szenen selbständig darzustellen, warum mußte dann gerade Carpaccio das Vorbild abgeben? Es gab doch auch die Scuolebilder des Gentile Bellini und die Malereien im Dogenpalast. Die letzteren sind nicht mehr erhalten, zu Gentile Bellini lassen sich keine Analogien finden. Ging er zu Carpaccio, weil der, wie es uns heute scheint, im Erzählen sozusagen Spezialist war, oder hat er ihn überhaupt gekannt und studiert, weil er in dessen Kunst etwas fand, was seinem eigenen Wollen irgendwie verwandt war und lassen sich so die Erinnerungen im einzelnen erklären? Die Schlüsse, zu denen wir aus unserer ersten Gegenüberstellung gelangten, führen uns zu dieser Annahme und sie zeigen uns auch die Richtung an, in der die Verwandtschaft lag: es ist die Bildform, der Ausdruck des Gesetzes, unter dem der Künstler den Gegenstand in der Fläche gestaltet.

Um nun der vorausgegangenen Analyse die richtige Stellung als Teil eines größeren Ganzen anzuweisen, mögen noch einige allgemeine Bemerkungen über Tizian und Carpaccio hinzugefügt werden in Hinsicht eben auf das Thema der Bildform. Zudem mußte die Analyse an einem weniger günstigen, weil komplizierteren, Beispiele vorgenommen werden, an Bildern mit einfacherer gegenständlicher Struktur ist die These weit klarer vorzutragen. Doch will ich mit diesen Bemerkungen nur kurz angeben, wie eine sorgfältige Untersuchung geführt werden müßte.

In dem Fresko „Antonius bringt das Kind zum Sprechen" wird die Bildfläche in drei vollständige Rechtecke geteilt, also rein planimetrische Figuren, das liegende der Gruppe und die beiden stehenden der Architektur und des Ausblicks. Es fehlen die Fluchtlinien, es fehlt der linearperspektivische Raum. Das ergibt eine sofort einleuchtende große Festigkeit. Und von diesem Bild und der „Himmlischen und irdischen Liebe" bis zur „Venus von Urbino", „Mariä Tempelgang" und dem „Ecce homo" in Wien können wir, wenn auch in ständiger Weiterbildung als Grundlage der Bildanordnung erkennen: die durch den Rahmen begrenzte Fläche ist der Ausgangspunkt der Bildgliederung. Sie wird durch wenige große Richtungen, die die Rahmenkanten wiederholen, in ruhige Einzelflächen geteilt; durch diese Richtungen wird im Bild das Oben und Unten, Links und Rechts untereinander in Beziehung gesetzt. Alle anderen Richtungen, die durch den Gegenstand gefordert werden, bleiben den orthogonalen untergeordnet. So werden die Fluchtlinien weggelassen oder wirkungslos gemacht und bei der bewegten menschlichen Figur die Rahmenrichtungen latent oder wirklich gegeben. Man beachte daraufhin die nackte Frau auf der „Himmlischen und irdischen Liebe". Die Überschneidung wird gemieden, die Angleichung gesucht: das Linienspiel der Wolken um die Hand derselben Frau, eine Parallele zu der Funktion der Bäume unseres ersten Freskos.

Zu diesen Besonderheiten der Bildgestaltung gibt es in der ganzen früheren venezianischen Malerei kein näheres Vorbild als Carpaccio. Auch er gibt seinen Kompositionen durch im Vordergrund aufragende, die ganze Fläche teilende, den Rahmenrichtungen parallele Häuserwände, Fahnenmasten, Bäume, Halt und Orientierung. Auch er nimmt seine Fluchtlinien, die in die Tiefe weisende, flächenzerstörende Wirkung, und auch bei ihm werden Figurengruppen zu Rechtecken zusammenge-

Digitized by Google

schlossen, die teils von den Rahmenkanten selbst, teils durch Architekturlinien begrenzt sind. Freilich fehlt ihm noch die Geschlossenheit der späteren Zeit; er gibt mehr Linie, wo Tizian Fläche gibt, doch kommt er in einzelnen Werken schon zu einer Vereinfachung, die die unmittelbare Vorstufe zu der bei Tizian beliebten, vertikalen Zweiteilung bildet. So etwa in der „Verkündigung" der Wiener Akademie, der „Berufung des Matthäus" in San Giorgio degli Schiavoni oder der „Heilung des Wahnsinnigen" mit der Kanalansicht in der Akademie zu Venedig, wo ein Vergleich mit dem gegenüberhängenden Kanalbild des Gentile Bellini das Gesagte besonders deutlich macht. Es ist auch lehrreich, die drei Darstellungen von „Mariä Tempelgang" von Carpaccio (Mailand, Brera), Tizian und Cima da Conegliano (Dresden) zu vergleichen. Bei Tizian und Carpaccio eine geschlossene, der Bildebene parallele Wand, Cima bestrebt, diese Wand zu durchbrechen durch die schräg einsetzende Treppe und die vom Rahmen abgerückte Gruppe. Diese Besonderheit der Bildform ist auch der Grund, warum man bei Tizian und Carpaccio stets so deutlich die Bildtafel als solche, als eine in den Rahmen gefügte und von ihm umschlossene, feste materielle Fläche empfindet[1]).

In der Behandlung der Farbe geht die Entwicklung Tizians dahin, daß er bestrebt ist, ihr ihren objektiven, die einzelnen Gegenstände unterscheidenden Charakter zu nehmen und sie einerseits für die subjektive Bedeutung der Figuren, andererseits für die Einheitlichkeit der gesamten Bildfläche unmittelbar nutzbar zu machen. Er erreicht dies, indem er die — meist kontrastierenden — wenigen großen Farbflächen der Hauptfiguren auch sonst im Bilde verteilt. Die Abstufung ist zunächst nur quantitativ, indem eben die Farbflächen verschieden groß sind. Erst später kommt er dazu die Farbe abzuwandeln, wodurch er beispielsweise das Blau eines Madonnenmantels mit dem des Himmels in Beziehung setzt. Bei Carpaccio hat man ebenfalls die Erscheinung, daß er mit wenigen Farben auskommt und sie oft wiederholt und nicht nur in Personen, sondern auch in gegenständlich unwichtigeren Dingen wie Fahnen, Teppichen, was eine gleichmäßigere Verteilung auch über die übrige Bildfläche zur Folge hat. Es muß allerdings gesagt werden, daß diese Rechnung mit Farben bei Tizian erst in den Bildern nach 1511 bemerkbar wird, und daß die früheren Bilder und auch die Fresken mehr in Giorgiones Sinn ein harmonisches Beieinander an sich schöner Farben haben. Es sei hierbei ausdrücklich betont, daß eine Beeinflussung Tizians durch Bellini und Giorgione keineswegs geleugnet werden soll, wie es mir auch nicht in den Sinn kommt, Tizian zum Schüler des Carpaccio zu machen[2]).

Was hier gezeigt werden sollte ist dies: Es gibt Erscheinungen in der Kunst Tizians — und sie sind wichtig, weil sie den Bildeindruck wesentlich mitbestimmen — die dem Carpaccio verwandt sind. Es bedeutet eine Erleichterung, daß wir einen bestimmten Anlaß haben, von dem die Untersuchung ausgehen kann. Und wenn das Resultat schon dadurch wichtig ist, daß Carpaccio als tätiges Glied in die Chronologie eingereiht werden kann, so möchte ich doch als weiteres

(1) Der Unterschied gegenüber Mantegna, an dessen architektonische Festigkeit man zuerst denken könnte, besteht darin, daß Mantegna das wirklich plastisch Räumliche der zur Flächengliederung dienenden, an sich dreidimensionalen Architektur betont, während Tizian und Carpaccio das Kubische unterdrücken und die Architektur als Fläche und Linie verwenden. Beispiel: Die ornamentale Verwendung des Schattens als dunkle Fläche und die bei Carpaccio vorkommenden Gitter als denkbar nächste Annäherung an die reine Linie.

(2) Über Tizians Verhältnis zu Giorgione und seine frühesten Anfänge überhaupt hoffe ich später mehr bringen zu können.

Digitized by Google

Moment einführen, daß die Verwandtschaft zwischen den beiden nicht aus der Kunst der Brüder Bellini abzuleiten ist. Das, was als die Bildform des Carpaccio anzudeuten versucht wurde, hat, wie ich glaube, seine Vorstufe in den derbflächigen, ornamental-symmetrischen Bildern des Lazzaro Bastiani und darf im Gegensatz zu den durch die Bellini vermittelten auswärtigen Tendenzen, als Ausdruck einer mehr lokal-venezianischen Richtung angesehen werden. Ob Bastiani, wie Ludwig annimmt, als Gründer einer besonderen Schule anzusehen ist, wäre Aufgabe einer weiteren Untersuchung[1]). Hinzufügen möchte ich nur noch, daß eines der frühesten Bilder Tizians, das Bild in Antwerpen, in seiner dezentralisierten Anlage und den glatten Flächen am ehesten sein Vorbild findet in Bastianis „Doge Mocenigo vor der Madonna" in der Nationalgalerie zu London.

(1) Hadeln (Le Maraviglie dell'Arte . . . descritte da Carlo Ridolfi, hrsg. von Detlev Frhr. v. Hadeln, Berlin, Grote 1914, Bd. I, S. 49, Anm. 1) will den Bastiani nicht als Schulhaupt gelten lassen neben den Bellini und Vivarini. Da er seine Ansicht nicht ausführlich begründet, darf hier von einer weiteren Behandlung der Frage abgesehen werden.

Digitized by Google

FRIEDRICH HERLIN

Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln

Von JULIUS BAUM

Nicht jede Entwicklung vollzieht sich einheitlich und ungestört. Es genügt, an das bewußte Schwanken zwischen stärkerer Stilisierung und Naturalismus im Schaffen des Donatello, an die vom Wechsel der persönlichen Stimmungen abhängigen Verschiedenheiten im Werke des älteren Holbein zu erinnern, um zu zeigen, wie unmöglich es wäre, die Schöpfungen derartiger Künstler nach rein stilkritischer Methode, die notwendig auf der Annahme einer gleichmäßigen Vorwärtsentwicklung beruht, richtig zu analysieren und zu ordnen. Hingegen dürfte bei offensichtlich einfachen oder handwerklich schaffenden Künstlerpersönlichkeiten die Entwicklungslinie stilkritisch zuweilen leichter und sicherer gefunden werden als mit Hilfe des größten historischen Apparates. Ist es notwendig, daran zu erinnern, daß die Nürnberger Kreuzwegstationen des Adam Krafft, die man auf Grund der Vergleichung mit den übrigen Werken des Künstlers niemals anders denn als Schöpfungen seiner reifsten Zeit hätte bezeichnen dürfen, infolge einer falschen Tradition in der älteren Literatur[1]) an die Spitze seiner Entwicklung gerückt wurden? Nun, ähnlich falsch ist auf Grund gleichfalls zu vertrauensvoll übernommener Daten die Entwicklung des Nördlinger Malers Friedrich Herlin von Haack[2]) gekennzeichnet. Zwischen der Entwicklungslinie des Künstlers, wie sie sich unschwer aus seinen Gemälden ablesen läßt, und jener, die Haack mit Hilfe von vermeintlich sicheren Jahreszahlen konstruiert, bestand für den Verfasser dieses Aufsatzes stets ein unüberbrückbarer Gegensatz. Nun kommen Entdeckungen Gümbels[3]) und Loßnitzers[4]) dieser Auffassung zuhilfe. So mag im folgenden eine Darstellung der Entwicklung Herlins angedeutet werden, wie sie sich aus der Betrachtung der Schöpfungen selbst ergibt. Die Untersuchung beschränkt sich auf die völlig oder nahezu gesicherten Hauptwerke, deren Beschreibung[5]) als bekannt vorausgesetzt werden darf.

Zuvor sei kurz die Frage nach der Herkunft Herlins gestreift. Schon hier bietet sich ein interessantes Beispiel für die verschiedenartige Interpretationsmöglichkeit auch der sichersten Urkunden. Am Sankt Margaretentag 1467 wird „Maister Fridrich Hörlin von Rotemburg maler" unter den ehrenden Bedingungen, die namhaften Künstlern allgemein zuteil wurden[6]), als Bürger in Nördlingen aufgenommen. Mit dieser Stelle ist für Haack und die ganze neuere Forschung der Beweis erbracht, daß Herlin aus Rotenburg gebürtig sei. In der Tat geht jedoch aus der Urkunde lediglich hervor, daß Herlin vor 1467 sich in Rotenburg aufgehalten hat. Auf dem Genfer Altar von 1444 nennt sich Konrad Witz „de Basilea"; in der berühmten, allerdings angezweifelten auf den Krakauer Marienaltar bezüglichen Urkunde heißt Veit Stoß „Magister Vitus Alemanus de Norinberga"[7]); nach seiner Rückkehr nach Nürnberg 1499 „maister Veit Stoss vonn Kracka"[8]). Weitere Beispiele dafür, daß

(1) Vgl. ihre Zusammenstellung bei Josephi, Die Werke plastischer Kunst im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg, 1910, S. 29f.
(2) Haack, Friedrich Herlin, Straßburg 1900.
(3) Gümbel, Der Bildschnitzer Simon Lainberger. Repert. für Kunstwissenschaft, XXIX, 1906, S. 223ff.
(4) Loßnitzer, Veit Stoß, 1912, S. 30f., 181f., Anhang II, S. Xf.
(5) Ausführlich bei Haack, a. a. O.
(6) Vgl. die Bürgeraufnahme von Multscher und Ludwig Schongauer in Ulm.
(7) Loßnitzer, a. a. O., Anhang II, S. XIV.
(8) Loßnitzer, a. a. O., Anhang II, S. XXIV.

Digitized by Google

Urkunden nicht den Geburtsort, sondern den Ort des letzten Aufenthaltes nennen, ließen sich noch in großer Zahl aufführen. Lebt ein Künstler dauernd fern von seinem Geburtsort, so wird nicht selten die Angabe des Geburtsortes dem Namen des Künstlers angehängt: Hans Multscher von Reichenhofen, Michael Pacher von Bruneck, Mattias von Aschaffenburg. Auch in Nördlingen lebt ein Maler, der in den Urkunden fast durchwegs als von auswärts gebürtig gekennzeichnet wird: Friedrich Walther von Dinkelsbühl. Bei Herlin jedoch findet sich der Zusatz „von Rotenburg" nur das eine Mal; er war eben nicht in Rotenburg, sondern in Nördlingen gebürtig. Der Name ist schwäbisch, nicht fränkisch. Überdies ist Herlin seit 1459 in Nördlingen nachweisbar. Seit 1461 taucht sein Name auch regelmäßig in den Steuerbüchern auf. Nur 1466 und 1467 fehlt er. In diesen beiden Jahren malt Herlin in Rotenburg zwei Altäre. Wahrscheinlich war an seine Übersiedelung nach Rotenburg die Bedingung der Bürgeraufnahme daselbst geknüpft worden, und so sehen wir ihn 1467, nach seiner Rückkehr in die Heimat, genötigt, von neuem Bürger in Nördlingen zu werden.

* * *

An der Spitze von Herlins Werken stehen wahrscheinlich die Altarflügel aus der Nördlinger Gottesackerkapelle, heute je zur Hälfte in der Nördlinger Sammlung und im Münchener Nationalmuseum. Die Inschrift „December V·I· 1459" ist vor allem wegen der um die Mitte des 15. Jahrhunderts in Schwaben sehr ungewöhnlichen Art der Datierung, weniger wegen der Form der Ziffern verdächtig; die echte Jahreszahl 1459 mag ursprünglich auf dem Rahmen gestanden sein. Ein urkundlicher Nachweis für die Urheberschaft Herlins fehlt zwar; doch ist die stilistische Beziehung zu den beiden Rotenburger Altären so eng, daß an der Fertigung des Altars der Nördlinger Gottesackerkapelle durch Herlin ein Zweifel nicht bestehen kann. Diese drei Altäre, der Nördlinger von 1459, der Hochaltar von S. Jakob von 1466[1]) und der Fergenaltar, jetzt im südlichen Seitenschiffe der Jakobskirche aufgehängt, von 1467, ordnen sich zu einer Gruppe der Frühwerke zusammen. Das wichtigste Kriterium des Stiles dieser Frühwerke ist die Raumbehandlung. Die Bilder wirken, zumal mit jenen des Sterzinger Altares verglichen, hochaltertümlich. Die Figuren sind, im Verhältnis zur Bildfläche, sehr groß; sie füllen das Bild; demgemäß erscheint das Räumliche, die Umgebung, neben den menschlichen Körpern als nebensächlich und der Vernachlässigung wert. Die Landschaft wird durch einige große Linien angedeutet und möglichst wenig modelliert; sie wirkt so als neutraler, dekorativer Grund, von dem sich die Figuren groß abheben (Ottilia, Anbetung der Könige, 1459); in der Rotenburger Anbetung der Könige und auf dem Fergenaltar ist die Architektur zum bloßen Bildornament geworden. Auf den Außenseiten des Rotenburger Hochaltars, die wahrscheinlich Darstellungen aus der Jakobslegende enthalten, dürfte, trotzdem in ganz altertümlicher Weise sogar hier der Goldgrund beibehalten ist, die Landschaft etwas mehr betont, doch ebenso dekorativ wie auf dem Altar von 1459 behandelt sein. Eine Ausnahme in der Raumbehandlung machen lediglich die beiden größeren Bilder der Innenseiten des Rotenburger Hochaltares, Verkündigung und Darstellung im Tempel; für diese beiden Tafeln dürften Herlin Nachzeichnungen

(1) Die Inschrift auf der Außenseite des linken Flügels ist nicht, wie Haack annimmt, die ursprüngliche, sondern stammt, wie die verwendeten Schriftzeichen unzweifelhaft beweisen, aus der Zeit der Übermalung der Außenseiten, von 1582. Doch dürfte sich das Original unter der Übermalung befinden. Es wäre dringend zu wünschen, daß die Außenseiten, die, im Gegensatz zu den Innenseiten, ganz unrestauriert sind, endlich von den Übermalungen von 1582 befreit würden.

Digitized by Google

nach den entsprechenden Vorbildern des Altares von Roger van der Weyden in S. Kolumba in Köln zur Verfügung gestanden sein, die er 1459 noch nicht kannte; denn die Verkündigung von 1459 greift nicht unmittelbar auf Rogers Komposition, sondern eher auf die Sterzinger Verkündigung[1]) zurück; und auch für die thronende Madonna im Münchner Nationalmuseum dürfte die genaue Vorlage bei Roger schwerlich gefunden werden[2]). Was den Kolumbaaltar betrifft, so erfreute sich dieses nicht lange vor 1460 entstandene Werk von seiner Aufstellung in Köln an einer besonderen Wertschätzung; es war für die Deutschen das nächstliegende Beispiel guter niederländischer Kunst; vielleicht liegt darin der Grund für die häufigen Nachahmungen[3]). Indes gilt für die zwei Rotenburger Tafeln das gleiche wie für die Darstellung im Tempel auf Holbeins Weingartener Altar in Augsburg. Es ist keineswegs nötig anzunehmen, daß die beiden oberdeutschen Künstler Rogers Werk im Original studiert haben; Nachzeichnungen darnach wanderten, wie heute Photographien, von Hand zu Hand[4]). Übrigens gehen die Entlehnungen Herlins nicht sehr weit; in der Rotenburger Verkündigung sind die Haltung (nicht die Anordnung) des Engels und der Madonna, sowie die Form des Bettes übernommen; bei der Darbringung handelt es sich lediglich um den vagen, nicht geglückten Versuch einer Nachbildung des Tempelraumes. Damit aber kommen wir zu der entscheidenden Frage: Wo überhaupt ist in den Jugendwerken Herlins der immer wieder betonte niederländische Einfluß zu finden? In der Raumbehandlung, der Lichtführung, der Komposition, abgesehen von den soeben erwähnten Entlehnungen, die aber aus den übrigen Kompositionen des Rotenburger Altares völlig herausfallen, nirgends. Und ebenso wenig in der Gestaltung der Figuren. Mit welcher unnachahmlichen Delikatesse geht Rogers Pinsel nicht nur der Hautoberfläche, nicht nur dem formalen Bau des Körpers, sondern auch der Funktion aller Gelenke nach. Wie ist ein Handgelenk, ein Halsansatz bei Roger frei und lebendig, wie trägt der Körper die Gewänder, und wie sicher werden Verkürzungen wiedergegeben! Herlins Figuren der Frühzeit hingegen sind derbe, oft unproportionierte Gestalten (vgl. z. B. die Maria auf der Geburt Christi in Rotenburg); die Köpfe, mit Vorliebe frontal dargestellt, und die Hände kommen über allgemeine Formandeutungen nicht hinaus, sind in perspektivischer Verkürzung stets mangelhaft und überdies — im stärksten Gegensatze zur sonstigen schwäbischen Kunst, etwa zu Multschers Wurzacher Bildern in Berlin — ganz ausdruckslos; ebenso geben die Gewänder nur einen geringen Ausdruck der Form und der Bewegung der Körper.

Man darf demnach wohl die Behauptung aufstellen, daß das niederländische Element in den drei Frühwerken Herlins von sehr geringem Belange ist.

In der Nördlinger Galerie befindet sich ein großes Ecce homo, dessen Rahmen die echte Jahreszahl 1468 und eine moderne Inschrift mit der Zahl 1488 aufweist. Der Raum ist auf diesem Bilde noch so unsicher behandelt, daß es, trotz der etwas besseren Durchführung der Figuren, auch noch zu den Frühwerken ge-

(1) Stadler, Hans Multscher, 1907, S. 194 f., hat als erster darauf hingewiesen, daß Herlin vom Sterzinger Altar kompositionelle Anregungen empfangen habe; doch erreichen Herlins Frühwerke die Sterzinger Bilder weder hinsichtlich der Raumgestaltung, noch bezüglich der Figurenbehandlung.

(2) Winkler, Der Meister von Flémalle und Roger van der Weyden, 1913, S. 173, bleibt für die gegenteilige Behauptung den Beweis schuldig.

(3) Gleich dem Kolumbaaltar ist besonders häufig der ebenfalls aus Köln stammende, dem Dirk Bouts zugewiesene Altar mit der Gefangennehmung und Auferstehung (München, Pinakothek, Nr. 112, 1449) von deutschen Meistern kopiert worden.

(4) Die meisten niederländischen Handzeichnungen, die wir aus dem 15. Jahrhundert besitzen, sind Nachzeichnungen, nicht Originale.

Digitized by Google

zählt werden muß. Welch ein Unterschied zwischen dem unbeholfen und unsicher knieenden Stifter hier und dem Selbstbildnis des knieenden Meisters auf dem Familienaltar von 1488.

Einen unverkennbaren Fortschritt gegenüber den Altären von 1459, 1466 und 1467 bedeutet der 1472 datierte Bopfinger Altar. Bisher klebten die Figuren an der vorderen Bildebene; eine räumliche Umschließung war kaum versucht, die Bewegung der Gestalten auf das Mindestmaß beschränkt. Mit dem Bopfinger Altar hingegen tritt eine wesentliche Änderung ein. Die Typen zwar bleiben noch ganz die alten. Die Madonna der Bopfinger Geburt Christi hat das Breitoval des Gesichtes, die breite, hohe Stirn, die auffallend schweren Augenlider, die lange Nase, den zu kleinen Mund und den Reichtum der sorgfältig gelockten, in der Mitte gescheitelten Haare völlig gemeinsam mit den Madonnen von 1459, 1466 und 1467. Doch die Art, wie sie vor dem Kinde kniet, ist komplizierter; die Kniee ruhen nicht auf dem Boden, das Haupt ist mehr zur Seite gewendet. Diesen größeren Reichtum der Bewegung zeigt auch Joseph, zeigt ganz besonders die Anbetung der Könige und das Blasiusmartyrium; überall statt der bisherigen Zustandsschilderung jetzt Bewegungsschilderung. Um die Szene zu beleben, werden z. B. in der Darstellung der Geburt Christi, für die übrigens eine Nachzeichnung nach dem Mittelbilde von Rogers Middelburger Altar als Vorlage gedient hat (die Figur des Joseph und die Landschaft sind entlehnt), weitere Figuren einbezogen; sie werden gestreckt und geknickt; die Proportionen werden in die Länge gezogen. Das Streben nach größerer Lebendigkeit führt indes nicht einmal so sehr zu einer neuen Auffassung der menschlichen Gestalt, wie viel mehr zu weiterer Ausbildung des Räumlichen. Mit Vorliebe wird nun eine Säule an den vorderen Bildrand gestellt, welche die übrige Szene zurück drängt. Die Gebäude im Vordergrunde sind mit weit größerer Liebe für die Einzelheiten durchgebildet als bisher und schief zur Bildebene gestellt, so daß sie den Blick in der Diagonale rückwärts führen. Und nun gar der Hintergrund! Anstelle der bisherigen Flächendekorationen ganz intim gesehene, tunlichst räumlich dargestellte Stadtansichten, Mauern, Straßen, Plätze.

Das Streben nach möglichst getreuer Wiedergabe des realen Raumes ist eines der Hauptkennzeichen der künstlerischen Tendenzen des 15. Jahrhunderts. Nur wenige deutsche Künstler haben sich dieser Bewegung entzogen. Herlin gehört nicht zu ihnen. Seine Werke sind Stufen einer Entwicklung, die allgemein sich findet, und es erscheint, auch angesichts des großen Fortschrittes vom Rotenburger zum Bopfinger Altar, dennoch fraglich, ob dieser Fortschritt nicht anders als aus dem Studium niederländischer Gemälde abgeleitet werden könne. Wer schon den Bopfinger Altar nicht ohne persönliche Kenntnis des Middelburger Altares, d. h. eine niederländische Reise Herlins zwischen 1468 und 1472, für möglich hält, muß doch zugeben, daß die Frucht dieser Reise nur ein Fortschritt in der Fähigkeit der Raumgestaltung, nicht der Darstellung der menschlichen Figur ist[1]).

Indes war nun Herlin doch auf einer Stufe der Entwicklung angelangt, auf der er durch die Kenntnis der niederländischen Altäre wirklich gefördert zu werden

(1) Loßnitzer, a. a. O., S. 30, denkt an einen Einfluß von Bouts; indes genügt ein Blick auf den Ehninger Altar in Stuttgart (vgl. Baum, Festschrift der Stuttgarter Altertümersamml., 1912, Tafel XI, XII) und an den Hochaltar der Michaelskirche in Hall (vgl. Gradmann, Kunstdenkmäler von Württemberg, Jagstkreis, 1907, S. 494) zu der Erkenntnis, wie anders sich der Einfluß von Bouts auf einen oberdeutschen Künstler bemerklich macht.

Digitized by Google

vermochte. Jetzt fühlte er wohl selbst das Bedürfnis, die Werke, die er bisher nur in Nachzeichnungen aus zweiter Hand kannte, im Original zu sehen. Und von nun an findet sich in seinen Werken die Leichtflüssigkeit und der Glanz der niederländischen Farbe, die Sauberkeit und Sorgsamkeit der niederländischen Zeichnung, eine Raumperspektive von derselben Qualität wie jene des Roger van der Weyden, es finden sich Kompositionen, die ganz unmittelbar, sogar in der Farbe, auf Vorbilder von Roger van der Weyden und Memling zurückgehen. In der Mitte der siebziger Jahre des 15. Jahrhunderts muß Herlin eine Reise in die Niederlande gemacht haben. Ihre Nachwirkung zeigt sich im Hochaltar der Nördlinger Georgskirche und in Herlins Familienaltar.

Mit dem Nördlinger Hochaltar ließ die ältere Forschung die Entwicklung Herlins beginnen. Man setzte, wie bei Adam Krafft, die reifste Schöpfung an den Anfang und kümmerte sich wenig um die notwendige Folgerung, daß der Künstler im weiteren Verlaufe seiner Entwicklung alsdann beträchtliche Rückschritte gemacht haben müsse. Noch komplizierter stellt sich Herlins Entwicklung nach Haack dar. An die Spitze setzt er den Altar von 1459, der mit den Rotenburger Altären auf das engste verwandt ist. Da aber nun einmal der Nördlinger Hochaltar durch die Tradition auf den Anfang der sechziger Jahre datiert war, so mußte die Entwicklung die seltsamsten Sprünge machen. Nach Haack verläuft sie folgendermaßen: 1. der flächige und altertümliche Altar von 1459, 2. der sehr stark von Roger beeinflußte Nördlinger Hochaltar, 3. die dem ersten Altar eng verwandten Rotenburger Altäre, 4. der Bopfinger Altar, in Wahrheit die Voraussetzung und Vorstufe für den Nördlinger Hochaltar, 5. das Ecce homo, das wiederum zu den altertümlichen Werken gehört, und 6. endlich der Familienaltar von 1488, der den Nördlinger Hochaltar in bezug auf Lebenswahrheit und vollkommene Beherrschung der Mittel noch übertrifft. Diese Reihenfolge läßt sich nicht aufrecht erhalten. Gewiß, auch des älteren Holbein Entwicklung verläuft nicht geradlinig. Es finden sich, dem Schwanken seiner Stimmungen entsprechend, Qualitätsunterschiede. Aber diese Qualitätsunterschiede haben mit exaktem Können, mit erworbenen Fähigkeiten nichts zu tun. Derartige Fähigkeiten werden nicht willkürlich das eine Mal verwendet, das andre Mal ausgeschaltet. Es ist ganz unmöglich, daß Herlin, wenn er im Jahre 1465 über ein Können verfügt, wie es der Nördlinger Hochaltar zeigt, 1466 auf dieses Können freiwillig verzichtet, um im Rotenburger Hochaltar zum Teil dieselben Szenen, wie in Nördlingen, primitiv und unbeholfen zu malen, daß er 1472 im Bopfinger Altar mühsam nach dem längst Erworbenen tastet und endlich in den achtziger Jahren zufällig dieselbe Stilform wieder erreicht, die er anfangs der sechziger Jahre bei der Schöpfung des Nördlinger Hochaltares besaß. In der ganzen Analyse Herlins war dies die einzige wichtige Aufgabe: zu zeigen, daß trotz der traditionellen Datierung auf den Anfang der sechziger Jahre der Nördlinger Hochaltar damals noch nicht entstanden sein konnte.

Man achte auf die Verkündigung, auf die Darstellung im Tempel. Welch ein riesiger Fortschritt über den Rotenburger Altar hinaus. Nun stehen die Figuren fast so frei im Raume wie auf ihren Vorbildern, den Flügeln des Kolumbaaltares. Und wie kehrt diese größere Sicherheit der Raumbehandlung auf allen andern Bildern des Nördlinger Altares wieder. Sie ist ja, mit der Sicherheit eines Pacher verglichen, noch immer gering; aber sie hält sich doch wenigstens auf der gleichen Höhe wie die Raumbehandlung bei Roger van der Weyden. Dies nachgewiesen zu haben ist das Verdienst einer Studie von

Digitized by Google

G. A. Burkhart[1]). Bekannt ist Roger sowohl wie dem Schöpfer des Nördlinger Hochaltares, daß die Tiefenlinien von außen nach innen verlaufen und daß Distanz und Größe bei Zunahme der Tiefe abnehmen. Unbekannt ist ihnen die Gemeinsamkeit des Fluchtpunktes der Orthogonalen aller Ebenen, die Einheitlichkeit des Horizontes, die perspektivische Einheit aller Gründe und die Proportionalität zwischen Tiefenzunahme und Größenabnahme. Immerhin genügen die vorhandenen Kenntnisse bei Roger und Herlin, ganz leidliche Raumbilder zu geben.

Es ist jedoch nicht nur die Raumbehandlung, sondern nicht minder auch die sorgsame Durchführung aller, ruhiger, wie bewegter Formen, die den Nördlinger Hochaltar über die älteren Arbeiten Herlins weit hinaushebt. Die Steifheiten und Frontalitäten hören auf. Überall spürt man den Einfluß Rogers[2]). Es genügt eine Vergleichung des nun so zierlich gewordenen Hauptes der Maria in der Geburt Christi mit dem Kopfe auf dem fast identisch komponierten Bilde in Rotenburg.

Der Nördlinger Hochaltar muß demnach nach dem Bopfinger Altar und unter dem frischen Eindruck einer niederländischen Reise, etwa Ende der siebziger Jahre, entstanden sein. Für die Richtigkeit dieser stilkritisch gewonnenen Hypothese haben Gümbel und Loßnitzer einen nahezu exakten Beweis erbracht, und zwar durch die Ermittlung der Bestellung der Schreinfiguren.

Herlin war kein Bildschnitzer. Die drei erhaltenen Schnitzaltäre zeigen in ihren Figuren drei verschiedene Stile. Der Schrein des Rotenburger Hochaltares rührt von einem etwas altertümlichen, doch recht starken fränkischen Meister her, der Bopfinger Altar ist, wenn nicht sogar bayrisch, das Werk eines Schwaben, der für das Jahr 1472 sehr realistisch und lebhaft arbeitet; immerhin, schon 1469 ist der Schrein des Tiefenbronner Hochaltares entstanden. Die Figuren des Nördlinger Hochaltares würde man ohne weiteres um 1480 datieren[3]). Schon Gümbel[4]) hatte, ohne die Tragweite seiner Entdeckung zu erkennen, ermittelt, daß sie bei Simon Lainberger in Nürnberg bestellt waren. Sie sollten, wie Loßnitzer[5]) nachweist, am 18. April 1477 abgeliefert werden, waren aber 1478 noch nicht fertig. Keinesfalls sind die Flügel lange vor dem Schrein in Auftrag gegeben worden. Der Nördlinger Hochaltar muß also etwa 1477/78 entstanden sein.

Von nun an hat sich Herlins Stil in der gleichen Richtung weiter entwickelt. Der Familienaltar von 1488 weist in der Anlage des Mittelbildes den starken Einfluß Memlings auf. Derartig symmetrisch angelegte Andachtsbilder kannte die deutsche und niederländische Kunst vor Memling nicht. Herlin muß sich an einem Werke Memlings in der Art des Floreinsaltares im Louvre die Anregung zu dem Mittelbilde seines Triptychons geholt haben. Für die Geburt Christi benutzt Herlin einen

(1) G. A. Burkhart, Herlinforschungen. Beiträge zur fränkischen Kunstgeschichte, herausgegeben von Fr. Haack, II, Erlangen 1912. Den Hauptteil der Arbeit bildet der Versuch der Zuschreibung des Emmendinger Altares von 1473 an Herlin. Dieser Zuschreibung vermag der Verfasser, nach Autopsie, nicht beizustimmen; der Altar ist für Herlin zu gering. Hingegen erscheint der Abschnitt über Herlin und das Raumproblem, trotzdem die von Haack gezeichnete Entwicklungslinie unbesehen beibehalten wird, recht aufschlußreich.

(2) Der bärtige Mann rechts auf der Darstellung im Tempel wiederholt einen Typus vom linken Flügel des Middelburger Altares. Vgl. auch Loßnitzer, a. a. O., S. 182, Winkler, a. a. O., S. 159.

(3) Haack hält den Schreinkruzifixus für „gut 150 Jahre älter" als die Flügelbilder.

(4) Gümbel, Der Bildschnitzer Simon Lainberger. Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIX, 1906, S. 223 ff.

(5) Loßnitzer, a. a. O., S. 181 f., Anhang II, S. X ff.

Digitized by Google

Teil des schon für den Bopfinger Altar verwendeten Mittelstückes des Middelburger Altares von Roger van der Weyden als Vorlage, und zwar die Josephsfigur, während die kniende Maria wieder mehr auf Memling (vgl. den linken Flügel der Anbetung der Könige im Prado)[1]) zurückgehen dürfte. Auch der Typus der Madonna, die das Kind am Bein faßt, geht auf Roger zurück[2]). Alle diese Entlehnungen wären jedoch nicht Grund genug, an eine unmittelbare Beeinflussung das alten Herlin durch die Niederländer zu denken, wenn nicht sein Stil selbst so entscheidend sich verändert hätte.

Es sei als Ergebnis dieser Untersuchung nochmals zusammenfassend festgestellt, daß die Frühwerke Herlins, der Altar von 1459, die beiden Rotenburger Altäre, das Nördlinger Ecce homo, als schwäbische Arbeiten ohne niederländischen Einschlag angesprochen werden müssen, daß mit dem Bopfinger Altar, 1472, eine Stilwandlung sich ankündigt, und daß endlich die beiden letzten Altarwerke, der Nördlinger Hochaltar, um 1478, und der Familienaltar von 1488, eine wirklich starke Anlehnung an den Stil Rogers und Memlings zeigen. Damit löst sich der bisher so sprunghaft erschienene Werdegang Herlins in eine ganz normale Entwicklung auf.

(1) Voll, Memling, 1909, Tafel 47.
(2) Winkler, Der Meister von Flémalle und Roger van der Weyden, 1913, S. 16.

Digitized by Google

DÜRER IN FREIBURG I. B.?

Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln

Von ENGELBERT BAUMEISTER

Am „Mittwoch vor St. Lucien Tag" (11. Dezember) im Jahre 1493 erschien im Verlage von Riederer zu Freiburg i. B. ein Werk über die Rhetorik[1]). Es ward mit einigen Holzschnitten geziert, aus denen uns — wenn wir uns in die Zeit der Herausgabe versetzen — nicht nur die Welt eines Toten anblickt, sondern auch der Geist eines damals noch sehr lebendigen frischen Jünglings. Der Tote ist Schongauer, der Lebende — Dürer.

Die Holzschnitte sind: Das Titelblatt (128:182) mit dem Verlegerzeichen[2]) (111:82) (Abb. 1) und „Der Sturz des Dädalus" (146.187) (Bl. LXI [Abb. 2]).

Es scheidet für uns aus: Die „Rhetorik vor einem thronenden König" auf der Rückseite des Titelblattes, eine mäßige Arbeit von trockner Mache, rechts unten bezeichnet mit M. M.[3]).

An Schongauer erinnern am meisten die beiden Engel (128:32/34) (Abb. 1) mit ihren eiförmigen Lockenköpfen und den dekorativ gestalteten Flügeln und Kleiderzipfeln; aber auch die stark und rund herausgearbeiteten Kniegelenke der beiden Flieger (Abb. 2). Daß der junge Dürer gerade diese Dinge mit Vorliebe seinem berühmten Vorgänger entlehnte, ist an der Hand der Wanderzeichnungen oft dargelegt worden.

Dürers Eigenart kommt in folgendem zum Ausdruck: Die als Verlegerzeichen verwendete Wappenhalterin (Abb. 1) gibt sich als freie Verarbeitung der „Frau im Schleppkleid" (früher Sammlung Bonnat [L. 346]) zu erkennen (Abb. 3), jener frisch und sorgsam ausgeführten Lebensstudie, die Lippmann in das Jahr 1494 setzt. Ein Vergleich wird ohne weiteres die Zusammengehörigkeit erweisen. Man beachte die Übereinstimmungen in Gesicht, Haltung und Tracht (Haube, Schleppe)![4]). Die veränderte rechte Hand, welche bei abgespreiztem kleinen Finger zierlich eine Nelke hält, läßt an das Selbstbildnis von 1493 denken.

Für die beiden Engel (Abb. 1) bietet die Zeichnung im Louvre „Madonna unterm Zelt" (L. 300) einen dankbaren Vergleichsstoff. Auch bei ihnen die runden und frischen Augen der Maria mit den klar betonten Ober- und Unterlidern und die eigensinnigen Häkchen und federartigen Falten am Ärmelbausch. Die ähnliche Beinstellung des den Vorhang zurückziehenden Engels auf der rechten Seite ist wohl auch nicht zufällig.

Bei dem Dädalus-Holzschnitt (Abb. 2) können infolge der ungewöhnlichen Darstellung stilistische Beziehungen zu Dürer nur spärlich entdeckt werden. Es sei mit dem ausdrücklichen Hinweis auf Vorsicht bemerkt, daß der Ort auf der Meeresinsel in seinen beknopften Mauer- und Kirchturmspitzen Verwandtschaft zeigt mit der Ansicht von Innsbruck (Albertina [L. 451])[5]). Im übrigen kann man für Dürers Urheberschaft nur die außerordentliche Güte und Frische der Arbeit ins Feld führen. Das Fortschnellen von Menschen und Vögeln in Flug und Sturz durch die Luft weckt wirklich das Gefühl, sie müßten im nächsten Augenblick schon weiter sein

(1) Vergl. Schreiber, V, 5096; Hain 13914, Proctor 3216.

(2) Nochmal am Schlusse des Buches.

(3) Nagler, Monogr. IV, 1999.

(4) Die Zeichnung muß also 1493 oder vorher entstanden sein.

(5) Auffallend ist besonders die Ähnlichkeit des viereckigen zweispitzigen Mauerturmes und des Speichergiebels daneben. Wer an eine Abhängigkeit glaubt, kann daraus interessante Folgerungen für die Wanderzeit ziehen.

Digitized by Google

und unsern Blicken entschwinden. Wie sich verzweifelndes Entsetzen in den Gesichtern der Verunglückenden malt, erzählt von Dürers tiefer und wahrer Erfassung des Seelenlebens.

Technisch stehen die Holzschnitte der Apokalypse den unsrigen nahe. Die mit regelmäßigen Schraffen verbundenen dicken Konturen und Faltenrinnen am Kleid der Wappenhalterin treffen wir wieder am Rock des knienden Johannes (B. 62). Auch die Unruhe des schweren Faltengeknäuls und kleinlichen Faltengeschnörkels ist ähnlich bei unsern Holzschnitten schon vorgebildet. Das bei Dürer öfters beliebte Verfahren weiß auf schwarzem Grunde zu arbeiten, ist auch bei den Sternen des Verlegerzeichens zu bemerken. Die plastisch geformten Sterne mit ihren spitzen Stacheln und Glanzstrahlen wird jeder, der mit der Apokalypse vertraut ist, als alte Bekannte begrüßen.

In Freiburg i. B. ist Riederer der einzige Verlag, der im 15. Jahrhundert Bücher mit Holzschnitten herausgibt. Doch scheint das Geschäft keinen höheren Aufschwung genommen zu haben. Der Bilderschmuck der wenigen Werke, die aus ihm hervorgegangen sind, ist dürftig. In einer Rhetorica minor[1]) aus dem Jahre 1494 taucht das von Dürer entworfene Verlegerzeichen wieder auf. Möglich ist, daß das von zwei Löwen gehaltene Wappen der Stadt Freiburg (34:46) (Abb. 4), welches sich in drei Büchern findet[2]), auf unseren Meister zurückgeht. In den rassig und dekorativ behandelten Löwenleibern steckt etwas von Dürers Art — doch ist es winzig und unbedeutend.

Dürer war im Jahre 1492 in Basel, 1494 begab er sich von Straßburg nach Hause. Ein kurzes Verweilen in Freiburg im Jahre 1493 — auf der Reise von Basel nach Straßburg — würde sich also zwanglos einreihen lassen. Es erscheint mir einfacher und natürlicher einen solchen Aufenthalt anzunehmen, als einen nach Basel gerichteten Auftrag. Es ist doch klar, daß ein Wanderbursch die Gelegenheit zu verdienen in einer größeren Stadt ausnutzt.

Es wäre falsch, wollte man aus Dürers bester Jugendleistung, dem Erlanger Selbstbildnis (L. 429), sich einen Maßstab schneiden, an dem alle Arbeiten der Wanderzeit zu messen wären. Jeder Tag kann nicht einen so glücklichen Wurf bringen. Wenn es dem jungen Mann auf Broderwerb ankam, wird er sich unmöglich gegen beengende Vorschriften haben sträuben können. Daß bei der Übertragung in die Holzschnittform durch weniger geübte Holzschneider die zeichnerisch niedergelegte Erfindung durch Vergröberung und Entstellung sehr leidet, ist oft gesagt worden.

Alles dies bitte ich bei der Beurteilung unserer Holzschnitte zu bedenken. Sie sind keine großen Kunstleistungen, aber immerhin Zeugnisse von Dürers Jugendschaffen.

Wenn ich den künstlich gezüchteten, schattenhaften Begleiter Dürers aus dem Spiel lasse, hoffe ich dem freundlichen Leser nur einen Gefallen zu erweisen.

(1) Schreiber, V, 4638, Hain 11074.

(2) Septem Hore canonice. / virginee matris Marie 1493. Schreiber, V, 4574.
Friedrich, III. Lipfel, Schreiber, V, 4069.
Locher, Nenia de obitu Sigismundi. Schreiber, V, 4517, Copinger 3631, Proctor 3220A.

Digitized by Google

REZENSIONEN

MAX LOSSNITZER, Hans Leinberger. Nachbildungen seiner Kupferstiche und Holzschnitte. XVIII. Veröffentlichung der Graphischen Gesellschaft. Berlin 1913.

Wer in einem unserer größeren Kabinette sich die Blätter des Monogrammisten H. L. vorlegen läßt, wird an dem seltenen Meister eine wertvolle Bekanntschaft machen. Zunächst sind es die Putten-Darstellungen, die die Aufmerksamkeit fesseln. Ich weiß nicht, ob die Zeit ein zweites Blatt von dem magischen Zauber des Stiches aufzuweisen hat, auf dem einige aus der Froschperspektive gesehene, etwa von der sinkenden Sonne grell beleuchtete Knaben vor einer in schwarzen Schatten dunkelnden Mauer die Leidenswerkzeuge des Herrn tragen (Nr. 7). Auf einem anderen Blatte (Nr. 22) sitzt ein kleines Kerlchen reitend auf einer fetten Weinbergschnecke, die unter seiner Ungeberdigkeit mit dem Höchstausmaße von Schnelligkeit, dessen sie fähig ist, über den Waldboden hastet. Oder: zwei kleine geflügelte Bübchen fallen jauchzend und schmatzend über eine Zuckererbsenschote her (Nr. 23). Hier paßt der Meister die Duodezwelt seiner Elfchen dem mit schärfstem Auge gesehenen Kleinzeug der Natur an, andernorts läßt er dieses neben Menschen von Normalmaß zu gigantischen Formen auswachsen, wie in der Eidechse, die hinter dem sieghaften Georg verendet, der vor einer, von vorweltlicher Moos- und Schachtelhalm-Flora umgrünten Ruine freudig erregt zum Himmel blickt (Nr. 13). Alle diese Kleinformen der Natur sind mit überraschender Wahrhaftigkeit wiedergegeben. Man mag sich wundern über die Flügel des Kleinen, der über einem von Badenden belebten Teiche durch die Lüfte fährt (Nr. 21), aber man kann sie in ihrer Wirklichkeit ebenso wenig bezweifeln, wie daß die Schotenesser mit ihren befiederten Ärmchen tatsächlich fliegen können. Auf die Frage nach dem Urheber dieser wundersamen Stiche gibt Max Lossnitzer im Begleittexte der besprochenen Veröffentlichung, indem er den Namen des Landshuter Bildschnitzers Hans Leinberger nennt, eine durchaus überzeugende Antwort. Der Nachweis stützt sich der Sachlage nach auf den Vergleich der in Frage kommenden graphischen Arbeiten mit den plastischen des Meisters. Die früheren Blätter Leinbergers bestimmt das höchst anziehende Zusammenspiel der in der heimatlichen Werkstätte gepflegten Formensprache mit der italienischen Stichen entlehnten. Besonders scheinen Barbaris Arbeiten, von denen Leinberger erst in seinen letzten Stichen los kommt, auf den Künstler gewirkt zu haben. Von Barbari empfing er die Anregung zu glaublicher organischer Ausgestaltung von Flügeln und ähnlichem (z. B. L. 26: Barbari B. 4); für ihre glaubliche stoffliche Wiedergabe dürfte Dürer vorbildlich gewesen sein (z. B. die Stiche B. 96, 97), dessen Einfluß auch im Landschaftlichen, zuweilen im Physiognomischen (der König L. 30: Dürers Stich B. 61) und in kostümlichen Details (L. 19, 24: Dürers Stich B. 73) fühlbar wird. Der Herkules Leinbergers L. 24 folgt auch kompositionell dem Muster, das Dürer im Schnitte B. 2 gab, der Stich L. 18 steht der Auffassung des Stoffes nach mitten zwischen Dürers Stich B. 68 und Barbaris Stich B 20. Außer den 24 Stichen sind uns von Leinberger noch sechs Schnitte erhalten, die jedoch technisch erheblich hinter jenen zurückbleiben. Auch hier machen sich, wie in seinem gestochenen Werke zeitgenössische Vorbilder bemerkbar, nur sind es andere. Man sieht, wie schwer es selbst einem Künstler von der starken Individualität des Landshuters wird, in der zu erlernenden fremden Technik unter Ausschaltung der Art des Vermittlers zum reinen Ausdrucke seiner eigenen Formenwelt zu gelangen. Voran steht Hans Baldung: Leinbergers Heiland L. 25 setzt den Schnitt Baldungs B. 6 voraus; baldungisch mutet auch der Sebastian L. 29 und der bärtige Herr neben dem Könige L. 30 an. Der heilige Florian L. 27 ist offenbar durch den Schnitt Schäufeleins angeregt, den Dodgson in den Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1905, S. 10 unter Nr. 82 zuerst beschrieb. Im gestochenen Werke begegnet Baldungs Vorbild deutlicher eigentlich nur im Engel L. 9. S. 12 seiner Einleitung hat Lossnitzer die graphischen Arbeiten Leinbergers einer chronologischen Anordnung unterzogen. Die der Stiche leuchtet ohne weiteres ein. Fraglich erscheint mir, ob die altertümliche Raumbildung des Schnittes L. 30 hinreicht, ihn dem gesamten Werke Leinbergers an die Spitze zu stellen. Eher dächte ich mir das Blatt wie die restlichen fünf Schnitte um 1520 entstanden. Sämtliche bisher bekannten Blätter des Meisters sind auf 16 Tafeln in vorzüglichen Nachbildungen, wie das für die graphische Gesellschaft Ehrensache ist, der Untersuchung, die eine wertvolle Förderung der Geschichte der alten deutschen Graphik bedeutet, beigegeben.

H. Röttinger.

Digitized by Google

F. PARKES WEBER, Aspects of death in Art and Epigram. Illustrated especially by medals, engraved gems, jewels, ivory, antique pottery etc. Second edition, revised and much enlarged. 8°. With 126 illustrations, XXVIII, 461 S. London 1914, T. Fisher Unwin and B. Quaritch.

Das Buch bietet eine unglaubliche Menge von ikonographischem, literarischem und allgemein philosophischem Material. Die Auffassung und Gestaltung des Todes als Genius des friedlichen glückseligen Scheidens in der Antike, als Drohung und marternde Strafe im Christentum, als durch den Ruhm besiegter Feind in der Renaissance, werden in ihren mannigfaltigen Verzweigungen besprochen und verfolgt. Unter den Themen, die des näheren beleuchtet werden, erwähne ich die Sage von den drei Toten und den drei Lebenden, die Totentänze, das Memento-mori Motiv, die Stellung des Mittelalters zum Tod im Vergleich mit der der Antike und jener unserer Zeit usw. Vielleicht ist nichts durchaus systematisch noch ganz erschöpfend behandelt: allein die reichen bibliographischen Hinweise führen zu manchem, was der Verfasser in diesem Buch nur leicht berührt.

Die zweite Hälfte des Buches ist der Beschreibung von zahllosen Todesdarstellungen auf Münzen, Medaillen und Andenken (der Verfasser ist selbst Sammler), sowie auf Ringen, Schmuck und Kleinkunstgegenständen gewidmet. Zuvor hat der Verfasser die sämtlichen Todesauffassungen in einundzwanzig Art-Gruppen eingeteilt. Jeden Gegenstand, den er beschreibt, weist er in eine dieser Gruppen ein. Man könnte das Buch somit als eine Vorarbeit für einundzwanzig Monographien ansehen, von denen jede bestrebt sein müßte, ihr Thema erschöpfend und streng methodisch zu bewältigen. Den größten Reiz hat freilich der Verfasser schon im vorliegenden Buch der Sache abgeschöpft, indem er die wesentlichen Gesichtspunkte niederlegte. Seine glücklichen, ein so packendes Thema behandelnden Betrachtungen werden den allgemein gebildeten Leser sehr fesseln. Seine weitläufige, durchaus gediegene Beschlagenheit erfreut den Kunsthistoriker. Für jeden, der sich mit Todesdarstellungen beschäftigt, wird das Buch wohl unumgänglich notwendig sein.

Hans W. Singer.

OTTO A. WEIGMANN, Sion Longley Wenban. Neuere Maler-Radierer. Bd. I. Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig. 1913.

Der Nachdruck des Buches ruht auf einem kritischen Kataloge der Radierungen Wenbans. Wie es der Verfasser in dem Vorwort selbst ausführt, liegt ihm vornehmlich daran durch eine lückenlose Zusammenstellung des Gesamtwerkes einer gerechten Würdigung des Einzelwerkes und damit den Sammlern — seien dies nun öffentliche Institute oder Private — zu dienen. Man darf zugestehen, daß der Verfasser durch seine sorgfältige und gründliche Arbeit dies Ziel vollkommen erreicht hat. Die Beschreibungen der Blätter bieten alles Wissenswerte, wie Angaben über Verbleib und Zustand der Platten, Signierung, Zustände, Maße usw. und ermöglichen durch eine kurze, klare Beschreibung jederzeit eine Identifizierung.

Es versteht sich von selbst, daß der Verfasser bei einer derart eingehenden Beschäftigung mit dem graphischen Werke Wenbans auch in der Lage sein muß, uns eine gerechte Würdigung der Kunst des Deutsch-Amerikaners zu geben. Diese Darstellung geht von dem Leben Wenbans aus und gewährt auf eigenen Mitteilungen des Künstlers — wie Briefen, Tagebüchern usw. — fußend einen erschöpfenden Einblick in das Werden und Wesen dieses nicht allein für die Münchener Kunst bedeutungsvollen Künstlers. Das an äußeren Erfolgen so arme, an inneren um so reichere Leben des Radierers entbehrt der Tragik nicht. Dies allein kann freilich kaum das Interesse für den Künstler erwärmen. Die Arbeiten Wenbans selbst müssen da sprechen. Und sie werden es.

Das vorzüglich und geschmackvoll ausgestattete Buch wird für alle Sammler moderner Graphik unentbehrlich sein. 30 Tafeln geben eine annähernde Vorstellung von den Absichten und dem Können Wenbans. V. C. Habicht.

Woman and Child in Art. Catalogue of the Second National Loan Exhibition 1913—1914 compiled by Francis Howard with preface by Robert Ross London 1914 W. Heinemann Kl.-4°.

Es ist ein Zeichen der Zeit, daß die sozialökonomische Seite des Kunstlebens gegenwärtig so sehr in den Vordergrund gerückt ist. Die hohen Marktwerte interessieren jetzt alle Leute, und zwar gewöhnlich weit mehr als die hohen ethischen

Digitized by Google

Werte. Auf dem Festlande regen sich die Künstler darüber auf, daß noch bei Lebzeiten des Malers an seinem Werk riesige Summen verdient werden, von denen er nicht den geringsten Teil erhält. Das an allen berühmten wissenschaftlichen und an fast allen dichterischen Werken immer nur der Verleger und nicht der Urheber namhafte Geldgewinnste eingeheimst hat, bekümmert so gut wie niemanden. Aber die Künstler glauben wie immer so auch hier eine besondere Stellung einnehmen zu dürfen, und diejenigen unter ihnen, die wahrscheinlich nie eine Wertsteigerung erleben werden, bemühen sich Gesetze durchzudrücken, laut deren sie — allen Regeln und Grundsätzen des sonstigen Wirtschaftslebens zum Hohn — an einer solchen etwaigen Wertsteigerung teilnehmen würden.

In England dagegen empören sich die Künstler über die ungeheuren Geldsummen die für alte Kunstgegenstände angelegt werden, da sie behaupten, daß infolgedessen nichts zur Förderung der zeitgenössischen Kunst übrig bleibe. Die Spalten der Kunstzeitschriften sind voll von diesen Bedenken.

Schön ist die ewige Gerechtigkeit und so hat man in London einmal die alten Meister, — für die die massenhaftigen Gelder gezahlt werden, — in den Dienst der lebenden Kollegen gespannt. Was an Reingewinn bei dieser obigen Ausstellung herausspringt, wird zum Ankauf moderner Gemälde für die englischen Galerien verwendet.

Über diese eben beregten Ansichten verbreitet sich der Literat Robert Roß in seiner nicht umfangreichen Vorrede. Er ist als Testamentsvollstrecker Oskar Wildes bekannt und hätte eigentlich auf dem Feld der Kunst nichts zu sagen. Es ist ziemlich naiv wie er uns erklärt, er sei auf das Geheimnis gekommen, warum der lebende Künstler für seinen Kollegen nicht viel übrig habe und dabei ganz im Rechte sei. Diese Entdeckung haben wir schon vor vielen hundert Jahren gemacht.

Der kritische Katalog Howards ist ganz tadellos und bietet uns alles Wissenswerte was wir nur wünschen können. 131 Werke wurden ausgestellt; 60 darunter sind in vortrefflichen Rotationstiefdruckwiedergaben als Abbildungen beigefügt. Wegen dieser Abbildungen allein ist der Band sehr begehrenswert. Wenn wir auch eine Anzahl guter Bekannter wiedersehen, so finden wir doch auch eine Menge Bilder, die sonst nicht leicht zugänglich sind; war doch ein Teil der Bilder überhaupt zum erstenmal wieder gezeigt. Die englische Schule hat selbstverständlich die Oberhand: glücklicherweise handelt es sich aber nicht um eine „fair women" Ausstellung. Zu den prachtvollsten Bildern gehören Reynolds „Mrs. Fitzherbert" und „George Conway", Romneys „Mrs. Oliver" (mit dem zweifellos schönsten Bildnis eines Säuglings, das überhaupt je gemalt worden ist) und Miß Farrer, Hoppners „Miß Farren", Gainsboroughs „Mrs. Fischer", die „Panshanger-Cowper Madonna", Cranachs „Melancholia", Mantegnas „Judith", Tizians ganz späte, technisch wunderbar gemalte „Madonna" aus der Sammlung Beit, Terborghs „Vorstellung" und de Hooghs „Golfspieler", Hals' „Marie L'arpe", Degas' „Ballettmädel", Hogarths „Edward Montague", Velazquez' von Justi hervorgehobene, von Beruete mit Unrecht verdächtige „Isabella von Bourbon" und van Dijcks „Marchesa Balbi". Hans W. Singer.

H. UHDE-BERNAYS, Die gute alte Zeit. Zeichnungen von Karl Spitzweg. München 1913, Holbein-Verlag.

Zu fünfzig reproduktionstechnisch vorzüglichen Tafeln hat Uhde-Bernays eine kurze Einführung geschrieben, die um so lesenswerter ist, als der Verfasser seinen Ausführungen eine prinzipielle Stellungnahme zu der verfehlten Scheidung des malerischen und zeichnerischen Betätigungsfeldes der Künstler des 19. Jahrhunderts vorausschickt. Die sich daran anschließende, im wesentlichen der Chronologie folgende Analyse der Zeichnungen selbst ergibt dann per se noch einmal den Beweis für die Zusammengehörigkeit des Graphikers wie des Malers Spitzweg. Wichtiger noch scheint mir die Zerstreuung unseres Vorurteils gegen die gute alte Zeit in Hinsicht auf das malerische Können. Wenn der Verfasser in der subjektiven Wertung des Künstlers Spitzweg auch nicht weitergehen möchte, als die Aufnahme und Erkenntnis der folgenschweren, impressionistischen Malweise in Anfängen zu konstatieren, so gewinnt der Meister schon allein damit ein ganz anderes Gesicht, das hinter der Maske des traulichen Biedermeiertums vorlugend doch bereits selbständige Wahl den modernen Errungenschaften gegenüber erkennen läßt. Diese Tatsache, wie sie sich auch in den Zeichnungen kund gibt, dürfte vielen die an sich sehr liebenswerte gute alte Zeit auch um ihrer Erkenntnisse und ihres Vermögens willen als eine achtunggebietende Epoche schätzenswerter erscheinen lassen, als es bisher geschehen ist. Eine Etappe zur Revision unseres Urteils bietet aber unstreitig Uhde-Bernays' Einführung. V. C. Habicht.

Digitized by Google

BERNHARD KLEMM, Der Bertinaltar aus St. Omer im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin. (Beiträge zur Kunstgeschichte, Neue Folge XLI.) Leipzig 1914, Verlag A. Kröner.

Guillaume Fillastre, Abt von St. Bertin zu St. Omer, ließ im Jahre 1459 im Sanktuarium seiner Abteikirche ein prächtiges Altarwerk aufstellen, das er in Valenciennes hatte fertigen lassen. Auf Grund sorgsamer archivalischer Forschungen kam Mgr. Dehaisnes[1]) dazu, zwei Tafeln mit Darstellungen aus dem Leben des hl. Bertin im Berliner Kaiser Friedrich-Museum, sowie zwei kleinere Stücke der Londoner National-Gallery mit den Flügeln jenes — seit 1789 verschollenen — Altarwerks zu identifizieren. Als mutmaßliche Schöpfer des Mittelstücks, einer Arbeit aus feuervergoldetem Silber, führt Dehaisnes die Brüder Steclin ein, die damals in Valenciennes den größten Ruf als Goldschmiede genossen, für die Ausführung der Flügelbilder bringt er Simon Marmion in Vorschlag, den zu jener Zeit berühmtesten Maler der Stadt.

Bernhard Klemm unterzieht die Dokumente und ihre Interpretation durch Dehaisnes einer ausführlichen Kritik und kommt zu den Resultaten: 1. daß die Berlin-Londoner Bilder nichts mit dem verschollenen St. Bertin-Altar zu tun hätten, 2. daß die beiden von Dehaisnes vorgeschlagenen Meisternamen abzulehnen seien. Kl. bringt im Laufe dieser Untersuchung nichts von unbekanntem Urkundenmaterial hinzu — ja, er berücksichtigt nicht einmal zwei nach Dehaisnes' Schrift erschienene Publikationen, die zur „Marmion-Frage" Stellung nehmen: Maurice Hénault, Les Marmion (Jehan, Simon, Mille, et Colinet), peintres amiénois du XV^e siècle[2]), und L. de Fourcaud, Simon Marmion d'Amiens et la vie de Saint-Bertin.[3]) Damit entgeht ihm ein neuer Wahrscheinlichkeitsbeweis für die Identifizierung des „Meisters der Bertintafeln" mit Simon Marmion, ein Beweis, der sich aus Hénaults frisch beigebrachtem Material herauslesen läßt. Marmion wird 1454 zuletzt in seiner Vaterstadt Amiens erwähnt, 1458 erscheint er in Valenciennes in plötzlichem Wohlstand: „il donne à rente une masure et une pièce de terre". Der Schluß liegt nahe, in dem Auftrag Guillaume Fillastres den Grund nicht allein für den Wohnungswechsel als namentlich für die veränderten Verhältnisse des Meisters zu suchen. Endlich das Hauptargument der Identifizierung: Marmion wird von den Zeitgenossen in erster Linie als Miniaturist, als „prince d'enluminure" gefeiert; es blieb seinem Biographen zu untersuchen, ob der Stil der Bertintafeln in der Tat in Miniaturen der Zeit wiederzufinden sei. Die Aufgabe, die Kl. beiseite läßt, wurde zunächst von Salomon Reinach[1]) in Angriff genommen; sie erscheint in überzeugender Weise gelöst in einem — Kl. augenscheinlich noch nicht bekannten — Aufsatz von Friedrich Winkler[2]), der auf Grund reichster Materialkenntnis die Zuteilung einer Reihe von Handschriften an Marmion unternimmt.

Mit der Kritik Dehaisnes' befaßt sich der erste, offenkundig negative, Teil von Kl.'s Schrift „Die Dokumente". Es folgt als zweiter Teil „Die Komposition", Bildbeschreibungen mit besonderer Berücksichtigung der Raumdarstellung. Dabei nimmt es wunder, daß bei sorgsamster Analyse der Vorderseiten die Rückseiten der Berliner Bilder keinerlei Erwähnung finden: sie zeigen Grisaillen, die, wenn auch flüchtiger hingestrichen als die Haupt- und Schaustücke, doch derselben Hand zuzuteilen sein dürften. Im dritten Teil, den „Vergleichen", macht Kl. den Versuch, die Tafeln zeitlich neu einzuordnen — Klosterrechnungsnotizen hatten sie im Fall einer Gleichsetzung mit dem Altarwerk der Bertin-Abtei auf die Jahre 1455 bis 1459 fixiert — und kommt zu dem Ergebnis, daß die Bilder nicht vor 1480 entstanden zu denken seien. Er weist mit Recht auf grundlegende Verschiedenheiten zwischen den Werken der Rogier, Bouts und Memling und denen des „Bertin-Meisters" hin, schiebt dabei nur alles auf zeitliche Unterschiede, wo manches aus den bloßen Differenzen von Nord und Süd, von Niederlanden und Frankreich, zwanglos zu erklären wäre. Auf lokale Einordnung leistet Kl. überhaupt Verzicht — er lehnt die Bilder als Arbeiten der nordfranzösischen Schule ab, ohne weiteres Vergleichsmaterial beizubringen.

Rückblickend ist zu sagen, daß die beiden scheinbar positiven Teile von Kl.'s Schrift, ebenso wie das zusammenfassende Schlußwort, im Ergebnis nicht minder negativ sind als das Eingangskapitel; von Anfang bis zu Ende wird gutbegründetes Altes niedergerissen, ohne daß sich Neues dafür aufgebaut fände. Noch bleibt die Arbeit, die Winkler für das Gebiet der Miniatur getan, für das der Tafelmalerei zu erledigen: eine Anzahl von Bildern zusammenzustellen, die sich um die Bertin-Flügel

(1) Recherches sur le retable de Saint-Bertin et sur Simon Marmion. Lille et Valenciennes 1892.
(2) Revue archéologique, 4e série. 1907, t. IX, p. 119, 282, 410, t. X, p. 108.
(3) Revue de l'art ancien et moderne. Paris 1907, t. XXII 11e année, p. 321, 417.

(1) Un manuscrit de Philippe le Bon à la Bibliothèque de Saint-Pétersbourg. Gazette des Beaux-Arts 1903, I. p. 264, II. p. 53, 371, und Monuments Piot, t. XI. 1904.
(2) Simon Marmion als Miniaturmaler. Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen, Bd XXXIV. Berlin 1913, p. 251.

Digitized by Google

gruppieren lassen. Ich nenne dazu die schon öfters mit Marmions Namen in Verbindung gebrachte, wenn auch vielleicht nicht ihm selbst zuzuteilende Tafel des Louvre „Sainte Hélène assistant au miracle de la vraie croix" (ohne Nummer, Saal der französischen Primitiven). Ferner wären zwei Stücke der Sammlung Johnson zu Philadelphia zur Diskussion zu stellen: ein „Christus vor Kaiphas", von Valentiner nach dem Vorgang Friedländers in die Nähe des Meisters von Valenciennes gerückt (Catalogue, Vol. III, Nr. 763), und eine „Kreuzigung", zuletzt von Valentiner versuchsweise dem Justus van Gent zugeschrieben (Catalogue, Vol. II, Nr. 318), früher schon von Hulin als marmionartig bezeichnet, eine Bestimmung, die nicht allein durch die Provenienz der Tafel — Abtei St. Bertin in St. Omer — als auch durch ihre starken Beziehungen namentlich zu den Marmion-Miniaturen gestützt wird. Der Kreuzigung bei Johnson verwandt — wenn auch später und von schwächerer Ausführung — erscheint eine Darstellung des gleichen Vorwurfs in der Galleria Corsini zu Rom (Nr. 756).[1]) Die Zuweisungen Hénaults und Fourcauds sowie Bredius' und Frizzonis[1]) an Marmion wären zu erörtern und einige alte, nie recht beanstandete Katalogbestimmungen könnten revidiert werden (Nürnberg, Germanisches Museum, Nr. 100; Brüssel, Nr. 546; usw.). Endlich wäre der reiche nordfranzösische Kirchen- wie Privatbesitz auf Tafelbilder des Marmion hin durchzusehen.

(1) Abb. Dülberg, Frühholländer in Italien, Tafel XXII; Utrechter Leihausstellung 1913, Nr. 46.

M. J. Friedländer setzt ferner in die Nähe des Marmion eine Mater dolorosa und einen Christus als Schmerzensmann im Straßburger Museum (Nr. 57, 58). Eine Replik der Mater dolorosa in der Sammlung Aynard (Auktion 1913 Nr. 67, Abb. im Katalog).

Zum Schluß einige Einzelbeobachtungen. Bei der Behandlung der altniederländischen Großmeister in Teil III überrascht die Bemerkung, daß Dirk Bouts „einer wirklichen Vertiefung des Ausdrucks . . . . nicht fähig war" (p. 69). Ungewöhnlich erscheint ferner die Gleichsetzung des sog. „Meisters der Perle von Brabant" mit dem älteren, dem Vater gleich benannten Sohne des Dirk Bouts († 1491, vergl. Kl. p. 68 und 108). Wenn schon die an und für sich fragliche Konstruktion des „Meisters der Perle" beibehalten werden soll, geht es doch nicht gut an, sein Werk um einen vollen Generationsunterschied von dem des „Dirk Bouts d. Ä." abzurücken. Und wenn Kl. eine der Forschung so wenig geläufige Hypothese annimmt, sollte er uns eine nähere Begründung oder zum mindesten die Quelle, aus der er schöpft, nicht vorenthalten.

Grete Ring.

(1) Bredius, Bolletino d'Arte 1907, fasc. 6, p. 13 und Frizzoni, ebenda 1908, p. 463.

Digitized by Google

RUNDSCHAU

DIE GALERIEN EUROPAS.

IX., Heft 7:

Anton van Dyck, Maria Ruthven
Peter Paul Rubens, Christus und die reuigen Sünder . . . . . } München, Alte Pinakothek, Text von Braune.
Hans Holbein d. Ä., Die heilige Barbara . . . . . }
Hans Holbein d. Ä., Martyrium des heiligen Sebastian . . . . . }
Francesco Raibolini (gen. Il Francia), Madonna im Rosenhag }

L'ART DÉCORATIF.

XVI., Mai:

FERNAND ROCHES, La question de l'art décoratif et notre temps (à propos du Salon des artistes décorateurs de 1914). (14 Abb.)

LOUIS LACROIX, Chronique de la Provence. (4 Abb.)

HENRY FRANZ, La curiosité. La collection Séligmann. — Une vente de jeunes: „La Peau de l'ours". (11 Abb.)

WASMUTHS MONATSH. FÜR BAUKUNST.

I., Heft 4:

FRITZ STAHL, Die Architektur der Deutschen Werkbund-Ausstellung 1914 in Köln. (Bauten von Peter Behrens, Theodor Fischer, Walter Gropius, Josef Hoffmann, Wilhelm Kreis, Georg Metzendorf, Hermann Muthesius, Adalbert Niemeyer, Bruno Paul, Henry van de Velde u. a.) (55 Abb.)

ZEITSCHRIFT FÜR ALTE UND NEUE GLASMALEREI.

Heft 7:

I. L. FISCHER, Die Münchner Glasmalerei der spätgotischen Periode. (1 Tafel, 9 Abb.)

I. L. F. Zur Frage der Opalescentverglasung.

JAHRBUCH D. KGL. PREUSS. KUNSTSAMMLUNGEN.

XXXV. Bd., Heft 2 u. 3:

WILHELM VON BODE, Lorenzo Ghiberti als führender Meister unter den Florentiner Tonbildnern der ersten Hälfte des Quatrocento. (20 Abb.)

CH. HÜLSEN, Die alte Ansicht von Florenz im kgl. Kupferstichkabinett und ihr Vorbild. (2 Abb.)

THEODOR DEMMLER, Der Meister des Breisacher Hochaltars. (19 Abb.)

RUDOLF OLDENBOURG, Jan Lys. (18 Abb.)

DETLEV FRHR. VON HADELN, Veronese und Zelotti. (30 Abb.)

DIE KUNSTWELT.

III., Heft 21:

HERMANN GEHRI, Zeichnerische Erziehung und Pinselkunst. (2 Tafeln, 8 Abb.)

A. G. Der Kaiser Friedrich-Museumsverein in Berlin und seine Tätigkeit. (12 Abb.)

FELIX LORENZ, Die große Berliner Kunstausstellung.

MAX EISLER, Neue Wiener Interieurkunst. (7 Abb.)

DEUTSCHE KUNST U. DEKORATION.

XVII., Heft 11:

WILHELM HAUSENSTEIN, Die neue Münchner Sezession. (5 Tafeln, 25 Abb.)

MAX RAPHAEL, Zur gegenwärtigen Bedeutung der Schillerschen Ästhetik.

B. ZUCKERKANDL, Das österreichische Haus auf der deutschen Werkbundausstellung, Köln 1914. (3 Tafeln, 70 Abb.)

ROBERT BREUER, Typus und Individualität. Zur Tagung des Deutschen Werkbundes, Köln, 2. bis 4. Juli 1914.

KUNST UND KÜNSTLER.

XII., Heft 11:

B. HASLER, Sechzehn Lithographien zur Novelle von J. W. Goethe.

EMIL WALDMANN, Tintorettos Zeichenkunst. (11 Abb.)

KARL SCHEFFLER, Julius Pascin. (5 Abb.)

M. J. BRUSSE, Van Gogh als Buchhandlungsgehilfe (9 Abb.)

HANS OTTO SCHALLER, Johann Baptist Seele 1774—1814. (5 Abb.)

DAS WERK.

Schweizerische Zeitschrift für Baukunst, Gewerbe, Malerei und Plastik. Offizielles Organ des Bundes Schweizer Architekten und des Schweizerischen Werkbundes. / Heft 6:

HENRY BAUDIN, Das Theater de la Comédie in Genf. (19 Abb.)

BL., Von der Landesausstellung (Kirchliche Kunst, Heimatschutzbazar). (22 Abb.)

KUNST UND KUNSTHANDWERK.

XVII., Heft 6. u. 7:

PHILIPP MARIA HALM, Die spätgotische Grabplastik Straubings und ihre Beziehungen zu Salzburg. (1 Tafel, 52 Abb.)

PAUL F. SCHMIDT, Die dritte Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie. (12 Abb.)

HARTWIG FISCHEL, Aus neuen Druckschriften der k. und k. Hof- und Staatsdruckerei in Wien. (6 Abb.)

Digitized by Google

BERLINER MÜNZBLÄTTER.

XXXV, Nr. 152. Neue Folge.

R. NADROWSKI, Thorn als münzberechtigte Stadt.

O. MERX, Zur Münzgeschichte der Grafschaft Rietberg.

E. B. Brandenburgische Dukaten.

MÜNCHNER JAHRBUCH DER BILDENDEN KUNST.

Herausgegeben unter Mitwirkung der Vorstände der staatlichen Kunstsammlungen.

1913, IV. Vierteljahrsheft:

L. SCHERMAN, Brettchenwebereien aus Birma und den Himalayaländern. (25 Abb.)

GEORG LIPPOLD, Zur Florentiner Niobidengruppe. (3 Abb.)

WOLFANG M. SCHMID, Zur Frühromanischen Goldschmiedekunst Bayerns. (3 Abb.)

GEORG HABICH, Das Reiterdenkmal Kaiser Maximilians I. in Augsburg. (1 Tafel.)

ALEXANDER MAYER, Die Entwicklung Peter Vischers des Älteren. (6 Tafeln, 35 Abb.)

HANS FRIEDEBERGER, Die Jahrhundertausstellung Deutscher Kunst 1650—1800, Darmstadt 1914. (2 Gravüren, 7 Tafeln, 17 Abb.)

SAMMLUNGSBERICHTE.

KUNSTGEWERBEBLATT.

XXV., Heft 10:

ERICH HAENEL, Dresdner Kunstgewerbe. (Sächsisches Haus der Werkbundausstellung. (60 Abb.)

PAUL FERD. SCHMIDT, Die Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie 1914.

KUNST UND HANDWERK.

XVII, Heft 10:

BAYRISCHE FACHSCHULEN: I. ZWIESEL.

C. JAEGER, Vom Hohlglas.

VII. Jahrgang, Heft IX.

Herausgeber u. verantwortl. Redakteur Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Darmstadt Heinrichstr. 51, Fernsprecher 2150. — Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretung der Redaktion in BERLIN: HANS FRIEDEBERGER, Berlin W. 15, Uhlandstr. 158. / In MÜNCHEN: Dr. ADOLF FEULNER, München, Baaderstr. 21. / In ÖSTERREICH: Dr. KURT RATHE, Wien I, Elisabethstr. 5I. / In ENGLAND: FRANK E. WASHBURN-FREUND, 3 Blenheim Road, St. John's Wood, London NW. / In HOLLAND: Dr. RUDOLF BANGEL, Haag, Willem de Zwijgerlaan 9. / In FRANKREICH: Dr. OTTO GRAUTOFF, Paris, Quai Bourbon 11. / In der SCHWEIZ: Dr. JULES COULIN, Basel, Eulerstr. 65.

Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung der Monatshefte für Kunstwissenschaft: Klinkhardt & Biermann, Leipzig, Liebigstraße 2. Telephon 13467.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

Digitized by Google

EIN PORTRÄT DES HERZOGS MAXIMILIAN PHILIPP VON BAYERN

Mit fünf Abbildungen auf zwei Tafeln

Von AUGUST L. MAYER

Die Darmstädter Jahrhundertausstellung, die dem Kunsthistoriker so manches interessante und schwierige Problem zu lösen gibt, stellt in verschiedenen Einzelfällen den Fachmann vor besonders schwere Rätsel. Sie gewinnen an Interesse und erhalten eine immer größere, fesselnde Kraft, je mehr man sich damit beschäftigt und je schwieriger die Lösung wird. Wohl kein Besucher ist ganz achtlos an dem lebensgroßen ganzfigurigen Porträt Nr. 777a vorbeigegangen, ein jeder hat sich wohl mehr oder weniger lange mit der Frage beschäftigt, wer denn der „unbekannte deutsche Maler" sein mag, der dieses „Bildnis des Herzogs Maximilian Philipp von Bayern" geschaffen hat, das aus dem Besitz des Königs von Sachsen ausgestellt ist.

Betrachtet man dieses Porträt (Abb. 1) aus einiger Entfernung, so wird man zunächst schwerlich auf den Gedanken kommen, daß der Autor wirklich ein deutscher Künstler des 17. Jahrhunderts ist. Man hat denn auch gleich mit dem Rätselraten begonnen, an einen spanischen oder flämischen oder französischen Künstler gedacht. Ehe wir uns nun dazu wenden, aus dem Stil des Bildes seinen Urheber zu bestimmen, sei zunächst ein Wort über die dargestellte Persönlichkeit gesagt und damit der Kreis etwas enger gezogen, aus dem der Maler des Bildnisses stammen kann.

Dargestellt ist Maximilian Philipp Hieronymus, Herzog von Bayern und Pfalzgraf, Landgraf in Leuchtenberg (zuweilen Herzog zu Leuchtenberg genannt), zweiter Sohn des Kurfürsten Maximilian I. von Bayern, geboren 20. September 1638 zu München, gestorben am 20. März 1705 zu Türkheim. Er verlobte sich am 13. Mai 1668 in St. Germain mit Mauritia Febronia de la Tour d'Auvergne, Tochter Friedrich Mauritius' von Bouillon. Die Hochzeit fand schon am 24. desselben Monats in Château Tierry statt. Man wird gleich sehen, von welcher Wichtigkeit diese Daten für uns sind. Der Fürst ist verhältnismäßig sehr häufig gemalt und noch häufiger ist sein Bildnis gestochen worden. So befindet sich im Gemäldedepot zu Schleißheim ein Konterfei des Herzogs als Wickelkind, da er sechs Monate zählete, kulturhistorisch höchst amüsant (Abb. 5). Zu Pferd dargestellt ist er in dem mäßigen Stich von Johann Hoffmann, ganz französisch zurechtgestutzt in jeder Hinsicht wirkt er in dem Stich von Amling aus dem Jahr 1675. Auf dem Stich des Münchners J. A. Zimmermann nach einem Gemälde von Herdegen van Culm, in Rüstung und großer Allongeperücke dargestellt, ist er kaum zu erkennen. Mit das späteste Bildnis des Fürsten dürfte uns in dem von Johann Georg Schneider aus Mindelheim dem Herzog gewidmeten Stich erhalten sein, der bezeichnet ist: J. P. Vogl pinxit Joan Rieger del. Augustae 1699 Johann. Jac. Tourmeyser Pater et filius Helv. Basil. sculp. Aug.

Am wichtigsten für uns aber ist der Stich, den der Augsburger Melchior Küsell nach einem verschollenen Gemälde von Ulrich Mayr ausgeführt hat (Abb. 3). Es existieren nur noch spätere Kopien mit Varianten nach diesem Mayr'schen Bild, so die sehr mäßige[1]) in der Schleißheimer Ahnengalerie — Nr. 36, dort als deutsch um

(1) Während der Fürst auf dem Stich im Alter von etwa 37—38 Jahren dargestellt erscheint, sieht er auf der Kopie wie ein Fünfundzwanzigjähriger aus.

Digitized by Google

1660 bis 1670 bezeichnet — mit dem Vermerk, daß der Herzog hier in der Uniform des Prinz Philipp Carabiniere-Regiments dargestellt sei.

Der Fürst erscheint auf dem im Besitz des Königs von Sachsen befindlichen Gemälde etwa 30 Jahre alt. Das Bild muß also um 1668—1669 entstanden sein. Für die Richtigkeit dieser Datierung haben wir aber noch andere Anhaltspunkte.

Was dem jetzt in Darmstadt ausgestellten Porträt seinen besonderen Reiz verleiht, ist das Kostüm, genauer gesagt, die unglaubliche Menge von rosa und hellblauen Schleifen und Bändern, mit denen das Kostüm besät ist. Das eigentliche Kostüm ist braun, ebenso die Schuhe, die rote Absätze aufweisen; besonders pikant wirkt das Schwarz der Schleifen an den Handgelenken. Die zarten Farben der Bänder ebenso wie das bleiche Karnat mit den bläulich-grauen Halbschatten heben sich wirkungsvoll von dem dunklen Grund, vor allem von der grünen Decke und dem olivgrünen Vorhang ab.

Die außerordentlich weite und lange Hose, die der Dargestellte trägt, ist die „vaste rhingrave", die in den sechziger Jahren des 17. Jahrhunderts besonders beliebt war und seit 1670 immer stärker verkürzt wurde. (Die Strümpfe werden dann bis über das Knie sichtbar.) Der Modeteufel übte trotz aller Kleiderordnungen in jenen Zeiten auf Männer wie Frauen eine tollere Herrschaft denn je aus. Eine extravagante Mode überstürzte die andere. Mir sind nur noch ganz wenige andere Darstellungen solcher „Bändermänner" bekannt. Die wichtigste und interessanteste ist das, bezüglich seines Autors gleichfalls ein Rätsel aufgebende, lebensgroße, ganzfigurige Porträt eines genuesischen (?) Admirals, zurzeit im Besitz der Ehrich-Gallerys in New York (Abb. 2). Als seinen Urheber möchte man einen in Italien geschulten Franzosen, vielleicht Renieri nahestehend, vermuten. Ein Vergleich dieses Stückes mit dem Porträt des bayerischen Herzogs bietet gerade wegen der Unterschiede eine Fülle des Interessanten. Man achte nur z. B. auf die verschiedene Haltung des Kommandostabs, die ganz andere Bildkomposition.

So geschickt auch das in Darmstadt ausgestellte Porträt zunächst gemalt erscheint, es wirkt doch bei ganz genauer Prüfung viel derber in der Ausführung, gerade in der rein technischen Behandlung des Kopfes wie der Bänder und Spitzen, ebensowenig französisch wie italienisch, oder selbst vlämisch.

Wir dürfen jedenfalls auch aus der Tracht schließen, daß unser Porträt vor 1670 entstanden ist. Man möchte am liebsten daran denken, daß es zur Zeit des Pariser Aufenthaltes des Herzogs gemalt wurde, in dem für den Fürsten so bedeutungsvollen Frühjahr 1668. Daß, ganz abgesehen vom Kostüm, das Porträt in der Auffassung wie auch in der Behandlung der Karnation einen gewissen französischen Einfluß aufweist, ist unverkennbar, und wird wohl von niemanden bestritten werden. Das Bild besitzt etwas von der Art Mignards. Nun ist aber zu bedenken, daß ein Mitglied der Familie Mignard geraume Zeit in München am bayrischen Hof tätig war: Paul Mignard, ein besonderer Günstling der Kurfürstin Adelheid Henriette (gest. 1676). So ist es um so weniger verwunderlich, daß eine ganze Reihe bayerischer Maler jener Zeit, wie Prugger und Mayr, soweit wir das noch beurteilen können, in ihren Werken neben einem gewissen vlämischen Einfluß auch einen stark französischen aufweisen. Es ist aber gerade für unser Bild charakteristisch, daß es diese eigenartige Mischung von französischem und vlämischem Einfluß zeigt, ohne daß man sich getrauen möchte, das Porträt einem Vlämen zu geben, der etwa in jener Zeit in Paris gearbeitet hat. (Solche vlämischen, in Paris tätigen Maler gab es ja bekanntlich genug.) Es sind letzten Endes nicht nur jene schon kurz gestreiften technischen Derbheiten, sondern vor allem die eigentliche

Digitized by Google

Porträtwiedergabe, der Ausdruck, die einen immer wieder dazu führen, den rätselhaften Autor nicht etwa unter den in Paris oder in Deutschland-Österreich tätigen Niederländern zu suchen, sondern unter den deutschen, bayrischen Hofmalern jener Zeit. Wie ja schon die weiter oben erwähnten Namen der Maler der augenblicklich nicht mehr nachweisbaren Bildnisse des Fürsten zeigten, waren damals am bayrischen Hof eine ganze Anzahl deutscher Künstler beschäftigt, über deren künstlerische Eigenart wir so gut wie gar nichts mehr wissen. Vielleicht ist es aber doch nicht zu gewagt, wenn wir versuchsweise als den Meister des in Darmstadt ausgestellten Porträts den Künstler bezeichnen, der am kurfürstlichen Hof nicht nur der am meisten beschäftigte, sondern auch talentierteste gewesen zu sein scheint: Johann Ulrich Mayr aus Augsburg (1640—1704).

* * *

Sehr bezeichnend für die unklare Vorstellung, die man im letzten Jahrhundert über Mayr hatte, ist die Bemerkung Naglers: „bildete sich in Rembrandts Schule und bei J. Jordaens". Mayr war einer der gesuchtesten Porträtisten seiner Zeit, allen seinen Bildnissen einmal genauer nachzugehen — von denen ja viele gestochen sind — scheint eine bei aller Schwierigkeit und Mühseligkeit nicht undankbare Aufgabe.

Schon H. Buchheit hat geglaubt, ein anderes künstlerisch wie kulturhistorisch nicht minder interessantes Porträt Mayr zuschreiben zu dürfen: das Bildnis einer Prinzessin in Mattrot und Silber, Nr. 4040 der Galerie in Schleißheim (Abb. 4). Dieses jetzt „Vlämisch um 1680" bezeichnete Bild war in alten Inventaren Justus van Egmont zugeschrieben. Der neueste Schleißheimer Katalog bemerkt nun in einer Anmerkung ausdrücklich: „Stammt, wenn nicht von einem vlämischen, vornehmlich in Wien tätigen Maler, von dessen Hand sich andere Stücke im Schloß Schönbrunn und in der Königl. Residenz zu München befinden, so von dem Augsburger Maler Ulrich Mayr." Die auf dem Schleißheimer Bild porträtierte Fürstin scheint keine andere zu sein als die Prinzessin Eleonora Magdalena Theresa, Tochter des Kurfürsten Philipp Wilhelm von der Pfalz, geboren 1655 in Düsseldorf und 1676 in Passau mit Kaiser Leopold I. vermählt.

Nun hat J. G. Seiller 1676 einen Porträtstich von der jungen Kaiserin gefertigt nach einem Gemälde unseres Joh. Ulrich Mayr.

Wenn dieser Stich nun auch nicht gerade auf das Schleißheimer Bild zurückgeht, so scheint dieses doch in einem gewissen Zusammenhang mit dem Vorbild des Stiches zu stehen. Für einen richtigen Vlamen wirkt die Behandlung des Karnats und vor allem der Perlen, Hals- und Armbänder zu flach und hart. Freilich, das in Darmstadt ausgestellte Bild und das Schleißheimer wollen im Stil nicht ganz zusammenpassen. Das Schleißheimer Prinzessinnenbildnis ist viel pikanter, spritziger gemalt als das Porträt des Herzogs und zeigt vor allem nicht jene Mischung französisch-vlämischen Einflusses, sondern ganz rein einen stark vlämischen Einschlag. Auch der zeitliche Abstand zwischen der Entstehung der beiden Bildnisse kann eine solche Stilwandlung schlecht erklären. So möchten wir denn vorsichtshalber auf das Schleißheimer Bild hier kein übermäßig starkes Gewicht legen. Jedenfalls läßt sich das Darmstädter Porträt weit leichter mit den Schöpfungen Mayrs zusammenbringen, als das Schleißheimer Stück. Vor allem wird das bei einem Vergleich mit dem uns in dem Küsellschen Stich erhaltenen Bildnis des Fürsten klar. Der Herzog — hier ein wenig älter, mit dem nach französischer

Digitized by Google

Mode stark gestutztem Schnurrbart dargestellt — ist wiederum in einer elegant französischen Pose wiedergegeben, die Behandlung der Hände erinnert besonders auffallend an das Darmstädter Stück.

Mag es uns auch nicht ganz gelungen sein, den rätselhaften Autor des Darmstädter Porträts mit Sicherheit zu bestimmen, so hoffen wir doch, daß diese Ausführungen wenigstens etwas klärend wirken mögen und daß der richtige Weg eingeschlagen ist, auf dem man schließlich des wahren Autors habhaft werden wird.

Digitized by Google

DAS RÄUCHERGEFÄSS AUS DER KIRCHE DES HAGIOS STEPHANOS VON DER INSEL NIS IM EGERDIR-SEE

Von W. SIEHE - Mersina

Mit sieben Abbildungen auf drei Tafeln

Auf seiner Reise durch Kleinasien im Jahre 1895 erwarb Herr Professor F. Sarre ein hochinteressantes silbernes Räuchergefäß (Abb. 1), von dem man annahm, auch der Finder selber, daß ein abendländisches Vorbild ihm zum Muster gedient habe[1]). Herr Professor Sarre setzt seinen Ursprung in das 15. Jahrhundert und hält es für das Werk eines orientalischen Goldschmiedes nach einem europäischen Vorbilde.

Ich selber halte das schöne Stück für älter und für eine von Europa unabhängige, typisch kappadokische Arbeit eines griechischen Goldschmiedes, der unter seldschukischer Herrschaft lebte und zwar in der Stadt Nigde. Nur dort und in der nächsten Umgebung dieser alten Stadt, mitten in Kleinasien, fand der Künstler die Vorbilder, welche er für seine Arbeit, die ein mehr dekoratives als stilgerechtes Können verrät, benutzen konnte. Aber auch in der seldschukischen Kunst überwiegt das Dekorative das Stilgerechte und das Konstruktive, und es ist leicht nachzuweisen, daß die persischen Künstler ihnen zusagende Motive altgriechischer und altkappadokischer Kunst verwendet haben.

Das sechsseitige Gefäß (Abb. 1) zeigt nach Sarres Beschreibung auf den oben abgerundeten geraden Seitenflächen Christus, Johannes den Täufer, die Panagia und die drei großen kappadokischen Kirchenväter, die beiden Väter der orthodoxen Messe Basilios den Großen und Chrysostomos, ferner den heiligen Gregorios den Erleuchteten.

Die Bilder der sechs dargestellten Personen umgibt ein flacher Rundbogen, der sich auf sechs niedrige gedrungene Säulen stützt, welche Kämpferkapitelle tragen. Die Vorbilder dieser Architektur sind sehr alt, echt kappadokisch, und finden sich wohlerhalten in Binbirkilisse bei Karaman, wo die ältesten Kirchen Kleinasiens zu suchen sind. Wer das alte Thyana, heute Kilissehissar, die früher bedeutendste Stadt Kappadokiens besucht, der findet eingebaut oder auf Friedhöfen Reste ähnlicher Säulen. Als der Goldschmied sein schönes Gefäß formte, waren unter den toleranten Seldschuken die Kirchen noch wohlerhalten. Thyana liegt vier Stunden von Nigde entfernt.

Über diesen von altchristlich-kappadokischer Architektur umrahmten, mit byzantinischen Buchstaben bezeichneten Heiligenbildern erhebt sich nun ein rätselhafter gotischer Spitzbogen mit Krabben, und dieser umschließt ein rundfensterartiges Ornament.

Nigde ist eine alte hetitische Stadt. Ich fand dort im Jahre 1906 eine Basaltstele, die sich jetzt im Museum zu Konstantinopel befindet. Zur Zeit der Seldschukenherrschaft muß die Stadt eine größere Rolle gespielt haben. Sie ist wirtschaftlich an Stelle des im Altertum bedeutenden Thyana getreten. Sie zeichnet sich aus durch prachtvolle und wenig zerstörte seldschukische Denkmäler, die zu den besten ihrer Art gehören. Was nun einige dieser hervorragenden Bauten besonders bemerkenswert macht, ist das Auftreten gotisierender und rein gotischer Formen.

1) Reise in Kleinasien. Berlin 1896, S. 155 ff.

Digitized by Google

Es ist nicht verwunderlich, daß sich die spitzbogige Bauart altpersischer Chans auf kleinasiatischem Boden dekorativ weiter entwickelte zu Formen, die dem venetianischen Spitzbogen zum mindesten nahe verwandt sind, wenn nicht als Vorbild gedient haben. So entstanden Bauten wie die entzückende Ak-Medresse in Nigde, ein Kleinod seldschukischer Kunst. Wer den Spitzbogen über dem Hauptportal (Abb. 2) und die Spitzbogenpfeilerhalle im Innern (Abb. 3) gesehen hat, der wird sich über das Vorhandensein gotischer Formen auf dem Rauchfasse nicht weiter wundern. Interessant in dieser Hinsicht ist auch die mitten in der Stadt liegende Songur-Dschami. Über dem reichen Portale mit seiner herrlichen Tür ist in viereckigem Rahmen ein Radfenster angebracht (Abb. 4), ein allerdings nicht kleinasiatisches Motiv. An den Seiten finden sich an der Songur-Dschami Fenster mit Maßwerk, welches rein gotisch anmutet. Das Radfenster, welches der Künstler an der Songur-Dschami sah, setzte er dann in den Spitzbogen der Ak-Medresse; das Vorbild für die nicht radial sondern schräg stehenden Glieder der Rosetten ist an der Prachtturbe der Havanda in Nigde nachzuweisen (Abb. 5).

Ein gotisches Motiv, ein Dreipaß, findet sich weiter an einem seldschukischen Grabgebäude neben dem Regierungsgebäude, wo außerdem zwei große Prachtturben stehen (Abb. 6).

Der Ursprung gotischer Formen in Nigde wäre, wie ich schon sagte, aus der folgerechten Weiterentwicklung der spitzen Bogen altpersischer Chans wohl erklärlich, wofür die Ak-Medresse ein lehrreiches Beispiel ist; in ihren gewölbten Gängen findet man sogar die Anfänge eines Kreuzgewölbes konstruiert, das sich noch mit dem Tonnengewölbe im Kampfe befindet und auf selbständige Entwicklung deutet (Abb. 7). Der Bau stammt aus der Zeit des Sultans Alaeddin, also aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts.

Im heiligen Lande findet sich der gotische Bogen an den Burgen der Ritterorden in Tortosa, Crac des chevaliers, Ramleh usw. In Venedig stammen die älteren Paläste in einfachem Spitzbogenstil aus dem 13. Jahrhundert. Der Palast des Dogen Michielli, der bereits 1122 Tyrus und Askalon miteroberte, ist schon im Spitzbogenstil erbaut; der Orden der Templer wird im ersten Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts gegründet. — Strzygowski hat auf den großen Einfluß des Orients auf die heute leider „romanisch“ genannte christliche Frühkunst hingewiesen und mit Recht; denn jeder, der lange Jahre den Orient bereisen durfte, wird sich seinen Ausführungen anschließen. Vielleicht ziehen sich auch für den Spitzbogenstil dünne Fäden von Osten nach Westen, wenigstens was das Dekorative betrifft. Das Konstruktive, Himmelanstrebende haben in diesen Stil dann erst die nördlichen Völker gelegt.

Den Hals des Rauchgefäßes bildet ein größeres, bekuppeltes Hexagon, das von sechs kleineren im Kreise umgeben ist; die Fensteröffnungen dienen zum Auslassen des Rauches.

In frühchristlicher Zeit bestand in Kappadokien und Syrien eine Vorliebe für den Bau von Oktogonen. Es sind verschiedene z. B. in Binbirkilisse, in Soasa usw. noch teilweise erhalten; sie waren die Vorbilder alter Baptisterien, auch, mehreckig in der Form, von Grabmälern. Ich erinnere an das des Diokletian in Spalato, dessen Palast ein ausgeprägt syrischer Bau ist; an das Grabmal Theoderichs im ganz und gar vom Orient beeinflußten Ravenna. Bei Kaisarie steht noch wohlerhalten ein seldschukisches, flachüberwölbtes Mausoleum, und daß sich auch bei den orthodoxen Christen des Landes die Überlieferung, eine Kirche in Polygonform zu bauen, erhielt, das beweist eine Kirche in Ferte bei Nigde vom Anfang des 18. Jahrhunderts.

Digitized by Google

Die Hexagone weisen also direkt auf altchristlich-orientalische Vorbilder. Nun zeigen aber die Fenster des mittleren Hexagons die Form eines Hufeisenbogens. Herr Professor Sarre zieht zum Vergleiche die Fenster der Moschee Kala'un in Kairo heran. Er brauchte nicht so weit zu greifen, denn der kleinasiatische Goldschmied hatte die Vorbilder dafür in nächster Nähe vor Augen.

In Binbirkilisse tritt der Hufeisenbogen als Wölbung beim Oktogon und in der Grundform der Apsiden auf, und man kann wohl annehmen, daß dort die Kirchen aus der Zeit kurz nach Kaiser Konstantins Übertritt zum Christentum herrühren. Die von Nigde eine Stunde entfernte uralte Kirche „Hagios Konstatinos" soll nach Tradition auf Befehl des Kaisers gebaut sein, und es liegt kein Grund vor, dieses zu bezweifeln. Die Hufeisenform findet sich in der Apsis auch dieser altkappadokischen Kirche.

Eine Felsenkirche bei Nigde zeigt in der Fassade denselben, für altkappadokische Bauten charakteristischen Hufeisenbogen, schon zu einer Zeit, als die islamische Kunst noch nicht existierte.

Eine Tagereise von Nigde nach Norden liegen zwischen Newschehir und Ürgüb in die turmartig aufsteigenden Tuffpfeiler und in steile Felsenwände hineingearbeitet hunderte und hunderte byzantinischer Kirchen, Kapellen, Zellen für Einsiedler; alle in den lebendigen Fels gegraben. In allen größeren, wo es Bogen gibt, findet man auch hier den Hufeisenbogen angewendet, ebenso bei den unzähligen Felsenkirchen im Soandere. Viele von ihnen mögen vor der Zeit der Ikonoklasten gebaut worden sein; während noch vorhandene Reste antiker Kolumbarien und Höhlen mit dorischem Säulenvorbau beweisen, daß diese interessanten Anlagen bereits im Altertum benutzt wurden.

Man findet also alle Vorbilder der Ornamente des Räuchergefäßes von Egerdir in und in der Nähe von Nigde, und so dürfte es erklärlich sein, wenn wir diese kostbare Arbeit als eine rein kappadokische ansehen, die ohne ein fränkisches Vorbild entstanden sein kann. Ihr Wert wird um so höher zu schätzen sein.

Digitized by Google

DIE ZWEI HALBFIGUREN DER EHEMALIGEN KANZLEI IN STRASSBURG

Von EMIL MAJOR

Mit vier Abbildungen auf einer Tafel

In den Jahren 1463/64 wurde in Straßburg beim heutigen Gutenbergplatze, zwischen Langestraße und Schlossergasse, das neue Kanzleigebäude aufgeführt. Der seit 1464 eingebürgerte Bildhauer Nikolaus von Leyden erhielt 1467 den Auftrag, ein Portal daselbst mit Figuren, Büsten, Laubwerk und anderen Verzierungen zu schmücken[1]). Von diesen Kunstwerken sind einzig zwei Steinbüsten, und auch diese nur in Gipsabgüssen, auf uns gekommen, die bekannten Halbfiguren einer jungen Frau und eines bärtigen Alten, die wir heute zu den Meisterwerken der Steinbildnerei des 15. Jahrhunderts zählen (siehe Tafel 77, Abb. 1 und 2)[2]). Man ist übereingekommen, in den beiden Brustbildern, die der Straßburger Volkswitz als Darstellungen des Grafen von Lichtenberg und seiner Geliebten, der „schönen Bärbel" erklärte, einen Propheten und eine Sibylle zu sehen[3]). Wir wollen heute eine andere und, wie uns scheint, überzeugendere Deutung vorschlagen.

Den ersten Bericht über den Standort der Bilder und zugleich die erste Erwähnung jener Tradition gibt der Straßburger Baumeister Daniel Specklin in seinen Collectaneen (1587). Er sagt daselbst[4]):

> „1463... do finge man ahn die new cantzeli zu bawen, mit dem schönen thür gestell und der statt wappen gantz künstlich, wie es noch zu sehen ist, auch den steinen gang hinüber auff die pfaltz zu machen, und wardt fast alles in einem jor vollendt. Als aber herr Jacob von Lichtenberg mit seiner schönen Berbel offt von Hagenau gen Straßburg kamen und vil do wohnett, hatt in der werkmeyster oben sammt seiner Bärbel in stein künstlichen contrafett und gehawen, wie noch zu sehen ist."

Diesen Bericht griff 1713 Jacob Wencker auf und erweiterte ihn zu folgender Schilderung[5]):

> „Im Jahre 1463 ward die Cantzley zu Straßburg angefangen mit großen Kosten zu machen, und ward vollbracht, mit der kostbaren Thüren, die in dem Hofe steht, und mit dem Gang, der oben über in die Pfaltz geht, umb Ostern im 64. Jahr. Und als Graff Jacob von Liechtenberg mit seiner schönen Barbel oft gen Straßburg kam und da wohnete, hat ihn der Werckmeister Niclaus von Leyden, ein künstlicher Bildhauer und Steinmetz... samt seiner Concubin in Stein gantz artig gebildet, und zu einem Possen oberhalb derselben Thüren, da das Straßburgische Wapen ist, neben dem Schnecken im Hoff gestellt: an welchem Ort die Herren Ammeister... viel Jahr ihre Nachmittags-Audientzen hielten"[6]).

(1) Vergl. F. F. Leitschuh, Kleine Beiträge zur Geschichte der Kunstentwicklung und des Kunstlebens im Elsaß. Köln 1909, S. 37.

(2) Wir haben den Abbildungen die im Bulletin de la société pour la conservation des monuments historiques de l'Alsace 1858/60, III. Bd., II. Teil erschienenen Photographien der damals noch vorhandenen Originale zugrunde gelegt.

(3) So etwa F. F. Leitschuh, Berühmte Kunststätten: „Straßburg", S. 71 und nach ihm Aug. Rich. Maier, „Niclaus Gerhaert von Leiden", Straßburg 1910, S. 15.

(4) R. Reuss, Les collectanées de Daniel Specklin (1587), Straßburg 1890, S. 458.

(5) J. Wencker, Apparatus et instructus archivorum, Straßburg 1713, S. 18 und 19, Anm. — Der folgende Text nach Aug. Rich. Maier, Niclaus Gerhaert von Leiden, S. 16.

(6) Im Jahre 1686 war zwar die Kanzlei ein Opfer der Flammen geworden (Gérard, Les artistes de

Digitized by Google

Diesen Darstellungen zufolge befanden sich also unsere beiden Skulpturen oberhalb der im Hofe der Kanzlei neben dem Schnecken, d. h. der Wendeltreppe, gelegenen Türe. Die Türumrahmung wies in Stein gehauenes Laubwerk und andere Ornamente, ferner zwei geharnischte Männer und das von zwei allegorischen Frauengestalten gehaltene Stadtwappen auf[1]). Dieses erhob sich in gewohnter Weise gerade über dem Türeingang, so daß wir uns die zwei Büsten auf jeden Fall in einer beträchtlichen Höhe über der Türöffnung zu denken haben. Damit stimmt auch, daß Wencker nicht „über", sondern „oberhalb" der Türe schreibt, und daß Specklin geradezu von „oben" spricht. Was nun die Türe selbst anlangt, so glauben wir den Worten Wenckers entnehmen zu können, daß sie den Eingang zur Wendeltreppe bildete, also unten am runden Treppenturm angebracht war.

Nun zu den zwei Halbfiguren. Es muß auffallen, daß diese, obgleich sie den angeführten Textstellen nach zusammengehörten, so gar kein Zusammenspiel erkennen lassen. Weder als Prophet und Sibylle, noch als Graf und Buhlerin. Der Alte schaut ganz geradeaus, die Frau lehnt sich über eine Fensterbrüstung und blickt nach unten. Demnach können die beiden unmöglich ihren Platz nebeneinander gehabt haben. Wohl aber übereinander, die Frau oben, der Alte tiefer unten. Was diesen betrifft, so wäre gegen ihn als Propheten nicht viel einzuwenden, wenn man nicht etwa das verlegene Krauen im Barte beanstanden wollte. Anders das Mädchen. Wie es so, im vollerblühten Liebreiz seiner Jugend am Fenster lehnt und mit pfiffig-verschmitztem Lächeln in die Tiefe blickt, gleicht es weit weniger einer Sibylle, als vielmehr einem modisch gekleideten Weibe, das seinen Liebhaber erblickt.

Wenn man alle diese Züge und die Stellung der Figuren in Betracht zieht, so kann es nur eine Erklärung der Darstellung geben: Wir haben die Szene vor uns, wie der Zauberer Virgil von der Tochter des römischen Kaisers zum besten gehalten wird. Bekanntlich hatte die Schöne den verliebten Alten, dem sie ein Stelldichein versprochen, in einen Korb gelockt, den sie mit einem Seile zu ihrem Kammerfenster heraufzuziehen versprochen hatte; als der Korb mit dem Liebhaber auf halbem Wege angelangt war, hatte sie das Seil am Fenster festgebunden und den Zauberer die Nacht über in der Luft schweben lassen (vgl. die einer italienischen Miniatur entnommene Darstellung in Abb. 3 auf Tafel 77)[2]). In Straßburg war nun der Moment festgehalten, wo die Kaisertochter eben im Begriff steht, das Seil an einem Haken außen am Fenster festzuknüpfen, während sie sich über die Fensterbrüstung hinauslehnt, um die Wirkung ihres Streiches zu beobachten.

In überaus geistvoller Weise hat der Künstler den runden Wendeltreppenturm direkt als Szenerie verwendet. Hoch oben erscheint an einem Fenster, das wir uns zum Viereck ergänzt zu denken haben, die hübsche Prinzessin, schlingt den Knoten und schaut spöttisch auf den Alten herab, der weiter unten am Turm im

l'Alsace pendant le moyen-âge, Bd. II, S. 375), aber es lebten 1713 natürlich noch genug Zeugen, die den alten Standpunkt der beiden beim Brand geretteten Büsten genau angeben konnten. Überhaupt hat es nach Wenckers Worten den Anschein, als seien die Büsten auch im Jahre 1713 noch an Ort und Stelle gewesen. — Die Behauptung von Gérard (a. a. O.), daß die zwei Bilder schon im 16. Jahrhundert in das neue, 1583 erbaute Rathaus überführt worden seien, beruht auf alle Fälle auf einem Irrtum, was schon durch die Specklinsche Notiz von 1587 bewiesen wird.

(1) Vgl. F. F. Leitschuh, „Straßburg", 1903, S. 71.

(2) Die Abbildung nach E. Müntz, „La légende du sorcier Virgile dans l'art des XIV, XV et XVIe siècles", Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel, 1902, II. Jahrgang, S. 87.

Digitized by Google

Korbe sitzend am Seil hängt und sich verdutzt im Barte kraut. Vom Korb ist heute nur noch ein Stück des Randes sichtbar, auf dem der linke Ellbogen Virgils aufliegt. Die Seilschlinge ist samt dem Hakenende und den Fingern der Jungfrau abgebrochen; das ihrem Unterarm einst entlang laufende Seilstück ist später, wie die wenigen dort noch sichtbaren Spuren lehren, weggemeißelt worden. — Ein ähnliches Einbeziehen eines Bauteiles in die Virgildarstellung ist an einer dem Anfang des 16. Jahrhunderts angehörenden Säule im Kreuzgang von Cadouin in der Dordogne zu bemerken (vgl. Tafel 77, Abb. 4)[1]).

Und jetzt die Tradition vom Grafen von Lichtenberg und der „schönen Bärbel". Man kann sich denken, mit welch vergnügtem Schmunzeln die Straßburger Bürgerschaft das Lustspiel am Kanzleiturm betrachtete. Die Gelehrten kannten die Sage und diese Episode von der Weibermacht, die hier den Stadtvätern als warnendes Memento vor Augen gestellt wurde. Das Volk aber, welches gerne exemplifiziert, sah in dem alten Sünder im Korbe bald niemand anderes als den gestrengen Marschalk und Obervogt zu Straßburg, den alten Herrn Jakob von Lichtenberg, und in dem Mädchen dessen Geliebte, die „schöne Bärbel" aus dem badischen Ottenheim, mit der er auf seinem Schloß in Buchsweiler zusammenlebte. Beide waren häufig in Straßburg zu sehen. War Jakob, der übrigens erst 1473 in den Grafenstand erhoben wurde[2]), schon als Amtsperson in Straßburg stadtbekannt, so trugen sein Liebeshandel und nicht zum mindesten die maßlose Tyrannei Bärbels gegen Jakobs Untertanen das ihrige dazu bei, um das Paar in eigentlichen Verruf zu bringen. So berichtet z. B. Bernhard Hertzog in seiner „Edelsasser Chronick" (Straßburg 1592, V. Buch, S. 32): „Jacob Graff zu Liechtenberg, Marschalck und Obervogt zu Straßburg... nam... ein Concubinam, Barbel von Ottenheim genant, zu sich, mit deren hielt er zu Buschweiller (= Buchsweiler)... Hauß, und dises unehlich Weib... die thet Anno 1462 den armen Leuten viel zu leidt, wie dann das sprichwort laut

Ein Hur auff einem Schloß,
Ein Bettler auff eim Roß,
Ein Laus in einem Grindt,
Nicht findt sich stoltzers Gsindt."

Dabei ist bemerkenswert, daß Hertzog, der zwei Folioseiten über diese Liebschaft schreibt, kein Wort von den beiden Büsten erwähnt, obwohl er selbst damals (1592) hanau-lichtenbergischer Amtmann zu Wörth war und die Familie v. Lichtenberg keineswegs schont. Es ist daraus zu schließen, daß die Deutung der Figuren als Graf und Buhlerin sich doch hauptsächlich auf Straßburg selbst beschränkt hat. Wichtig ist endlich noch folgende Mitteilung Hertzogs[3]): „Graff Jacob... der große anmutungen zu den Freyen künsten het, verstünde sich auff die Astronomia und Nigromancia". Diese Worte dürften den letzten Zweifel an unserer Deutung heben. Sie beweisen, wie leicht der Beschauer verführt werden konnte, den Zauberer Virgil mit dem Schwarzkünstler Jakob von Lichtenberg zu identifizieren.

(1) Die Abbildung nach E. Müntz, a. a. O., S. 88. — Vgl. auch H. Schweitzer, „Die Bilderteppiche und Stickereien in der städtischen Altertümersammlung zu Freiburg i. Br.", Schauinsland 1904, S. 14ff., wo ein Pfeilerkapitell aus dem beginnenden 14. Jahrhundert in der Kirche St. Pierre de Caen in Frankreich mit ähnlicher Darstellung genannt ist.

(2) Vgl. R. Reuss, Les collectanées de Daniel Specklin (1587), Straßburg 1890, S. 461.

(3) a. a. O., S. 35.

Digitized by Google

REZENSIONEN

HELDENVEREHRUNG UND KUNSTGESCHICHTE. Eine Erwiderung.

Im Aprilheft (4/1914) der „Monatshefte für Kunstwissenschaft" war Dr. Paul Ferdinand Schmidt so freundlich, mein Buch über die deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts einer Besprechung zu unterziehen, die keiner Erwiderung bedürfte, wenn nicht dieser Besprechung ein schriftstellerisches Prinzip zugrunde gelegt wäre, das als Feind jeder Sachlichkeit und Wissenschaftlichkeit einer scharfen Zurechtweisung bedarf, um so mehr, als es im vorliegenden Falle dazu geführt hat, die Absichten und die Methode des besprochenen Buches völlig zu entstellen.

Was P. F. Schmidt von einer Kunstgeschichte verlangt, ist in Wahrheit eine Künstlergeschichte, in der es vor allem auf Rangabschätzung der einzelnen Künstler und auf den Ausdruck unbedingter Vergötterung des Genies ankommt, vor der jede sachliche, objektive Erfassung des Gehaltes einer Zeit oder der Kunstwerke zu schweigen habe. Nihilismus ist es, wenn einer „die Werte der Persönlichkeit mißachtet und mit den Formeln sozialer und objektiver Kritik dem Geheimnisvollen glaubt auf den Grund leuchten zu können". „Es gibt aber Dinge, die höher sind als die ganze Masse von Werken (!), die ein Künstler hinterlassen hat, Dinge, die uns mit heiliger Ehrfurcht vor Hans von Marées schweigen lassen, demselben Künstler, den Hamann in einem Atem mit Knaus und Gysis nennen kann, weil ihre gemeinsame Determination in dem Pathos der Gründerzeit liege." Als Ideal einer Kunstgeschichte schweben Schmidt die Rhapsodien von Meier-Graefes Entwicklungsgeschichte vor, „diesem Hohenlied auf einzelne schaffende Genies des 19. Jahrhunderts". (Hätte er wenigstens Justis' Velasquez oder Michelangelo genannt!) Es ist also nicht einmal Künstlergeschichte, die Schmidt verlangt, sondern Künstlerverherrlichung, die auf jede Objektivität überhaupt möglichst verzichte. Dabei ist von vornherein das das Gefährliche, daß jeder von sich aus das Recht in Anspruch nimmt, das Prädikat Genie zu verteilen. (Man denke nur an Meier-Graefes Greco contra Velasquez.)

Nun würde ich niemandem das Recht bestreiten, solche Rhapsodien zu schreiben und als Prophet vor das Publikum zu treten, dem das, worüber sich reden läßt, der objektive Gehalt der Werke, das Unwichtige ist, und das Geheimnis, vor dem sich zittern läßt, das Thema seiner Predigt; wohl aber das Recht, ein Buch mit wissenschaftlichen Problemen und Absichten mit dem Einwand zu kritisieren, daß es nicht prophetisch sei.

Man könnte auch selbst dem Rezensenten das noch zugestehen, von sich aus zu sagen — ich bin gegen jedes Buch, das das Genie in wissenschaftliche Fragestellungen hineinstellt und dadurch, gewissen Problemen zufolge, gezwungen ist, es mit Künstlern geringeren Ranges in einem Atem zu nennen. P. F. Schmidt aber, der offenbar nur flüchtig das Buch daraufhin gelesen hat, wie weit seine Werturteile von dem Buch bestätigt werden und enttäuscht ist, entstellt unter diesem Eindruck völlig den Charakter des Werkes.

Da Schmidt ganz im Unklaren über den Inhalt des Buches läßt, so sei hierüber zunächst das Wichtigste gesagt. Handelt es sich doch darin um Methode der Kunstgeschichte überhaupt, wohlgemerkt Kunstgeschichte, nicht Künstlergeschichte: d. h. einer Geschichte künstlerischer Inhalte und Ausdrucksweisen. Sollte ein solches Werk wie jede wissenschaftliche Arbeit eine Einheit werden und nicht bloße Aufzählung von Werken, so galt es nach einem Prinzip zu suchen, das eine zusammenhängende Entwicklung darzustellen und so Werke und Künstler in einen einheitlichen Zusammenhang hineinzustellen erlaubte. Einen solchen Zusammenhang fand ich im Werden und Wachsen des Intimen und Abnehmen des Monumentalen in der Malerei. Weiter suchte ich nach einem Einheitsprinzip, durch das die Werke, die gleichzeitig von verschiedenen Künstlern geschaffen wurden, einheitlich an dem Entwicklungsvorgang beteiligt wurden. Dazu bot sich der Begriff des Stiles, d. h. eine gewisse Gleichartigkeit des Ausdruckes der Künstler einer Zeit, ein Begriff, der wohl kaum weiter erörtert zu werden braucht, und dessen sich doch P. F. Schmidt ohne weiteres bedienen würde, wenn er verpflichtet wäre, ein ihm unbekanntes Kunstwerk historisch einzureihen. Was nun für die großen Kunstperioden vor dem 19. Jahrhundert ganz allgemein bereits durchgeführt ist, versuchte ich für das 19. Jahrhundert zu tun, wo die Aufgabe zum großen Teil neu war. Schließlich forschte ich nach Zusammenfassungen für größere zeitliche Strecken der Entwicklung, um statt einer von Werk zu Werk und von Jahr zu Jahr steigenden oder fallenden Reihe eine übersehbare Folge von Stufen der Entwicklung zu gewinnen. Daß diese Periodisierung sich mir aus dem Material heraus als eine rhythmische Wiederkehr von gleichartigen Stilfolgen darstellte,

Digitized by Google

deren jede doch die Entwicklung in einem bestimmten Sinne weiterführt, mag dabei auf sich beruhen. Jedenfalls erreichte ich dadurch statt eines Chaos' eine klare, ganz einheitlich und übersehbar sich gestaltende Architektonik, in die nun die einzelnen Werke und Künstler in ihrer Besonderheit eingefügt wurden. Das heißt, es wurde nicht die Bedeutung eines Werkes oder Künstlers gewürdigt, die er für unser Kunstschaffen hat, sondern festgestellt, wie weit und in welcher besonderen Art er den allgemeinen Charakter seiner Zeit zum Ausdruck gebracht hat.

Aber welche Verkennung einer solchen Methode nun, wenn Schmidt behauptet: „für Hamann gibt es eigentlich kein Genie, nur eine immanente Kraft des Milieus, des Zeitgeistes, des allgemeinen Kultur- und sogar Zivilisationswillens, welcher selbsttätig die Entwicklung der Kunst im 19. Jahrhundert besorgt, und der die Künstler, auch die größten, rettungslos als prädestinierte Räder der großen Maschine eingefügt sind." Wo steht bei mir etwas von dieser Metaphysik des Kulturwillens, einer Kraft des Milieus, die selbsttätig die Entwicklung besorgt? Ich rede nur von einer gewissen Gleichartigkeit der zeit-örtlichen Kunstproduktion, die aber an sich noch nicht imstande ist, überhaupt ein Kunstwerk zu produzieren. Schon das allein ist die Tat eines Malers, die keine immanente Kraft des Milieus hervorbringen kann. Und weder die Individualität, die Besonderheit, noch die Großartigkeit, mit der ein Künstler die Zeitstimmung verkörpert, ist mit dieser stilistischen Gleichartigkeit auch nur im geringsten erklärt oder gar ununmöglich gemacht, so wenig wie durch den Begriff des Menschlichen die Eigentümlichkeit, mit der jeder das Menschliche in sich darstellt, negiert wird.

So ist tatsächlich die ganze Aufgabe meines Buches nichts weiter, als zu zeigen, in welcher eigentümlichen, stümperhafteren oder genialeren Weise ein Werk oder Künstler den Stil seiner Zeit repräsentiert. Nur das behaupte ich: wollen wir Kunstgeschichte in wissenschaftlicher, d. h. Einheit schaffender Weise schreiben, und nicht Biographien, dann bedürfen wir der Begriffe des Zeitstiles, der Periodencharakteristik und der ihre Richtung innehaltenden Entwicklung und müssen darauf alles Besondere beziehen; keineswegs aber schließt das das Besondere und seine geringere oder höhere Bedeutung aus.

Schmidt behauptet: „Es ist schon nach den ersten Seiten unmöglich zu übersehen, daß Hamann kein Anhänger der Carlyleschen Heldentheorie ist." Wenn aber dem Buch ein Vorwurf gemacht werden kann, dann ist es der der Heldenverehrung. Freilich nicht der der Heldenschwärmerei, sondern der sachlichen Hervorhebung. Das Buch ist nämlich so angelegt: zunächst wird wie in einem Sammelreferat jeweilig der Stil einer Periode festgestellt, und Künstler, die sonst ausführlicher behandelt zu werden pflegen, werden ohne Rücksicht darauf, wie viel sie sonst gemalt haben, nur als Belege für das Gemeinsame des Stiles herangezogen, um eine Grundlage zu gewinnen für die breitere Schilderung des Werkes *eines* großen Künstlers, der diesen Stil in seinem Werke bedeutend gestaltet hat und so — wie Carlyle von Repräsentanten der Menschheit spricht, als Repräsentant der Zeit behandelt wird. Hier muß ich gestehen, habe ich mehr pädagogisch als wissenschaftlich gehandelt. Es ist eine gewisse historische Ungerechtigkeit, statt den Anteil aller an dem Ausdruck, den ein Zeitstil gefunden hat, zu schildern, nur der exemplarischen Bedeutung einiger Genies längere Ausführungen zu gönnen. So bildet die Schilderung der Romantik die Folie für C. D. Friedrich, die des Empirestiles für Runge, die Biedermeierzeit wird an den Arten Berlin, Hamburg, Wien durch Künstler wie Wassmann, Krüger, Waldmüller repräsentiert. Durch die Gründerzeit und die Heroisierung des Schlichten in den 70er Jahren werden zwar auch Böcklin, Feuerbach, Marées, Leibl, Thoma in einen Zeitstil einbezogen, d. h. historisch eingereiht, aber doch nur als überragende Bildsäulen. Als gänzlich irreführend muß ich es bezeichnen, wenn Schmidt schreibt: „Das geht so weit, daß mit dankbarer Entschiedenheit die Gemeinsamkeiten von Marées und Leibl mit Defregger, Lenbach und Knaus erörtert werden, ... daß man ganz entmutigt schon die Hoffnung aufgibt, den Großen noch besondere Kapitel gewidmet zu sehen. Nachher erhalten sie sie freilich." Als ob das so nebenbei noch käme. Es könnte mit viel mehr Recht so heißen: es ist unerhört, daß in einer Gesamtcharakteristik der Gründerzeit von 19 Seiten einige Dutzend Künstler wie Lenbach, die Achenbachs, Knaus, Vautier, Defregger, Piloty, Makart, Spangenberg, Schmitson usw. abgemacht werden, während allein Böcklin und Feuerbach je ein Kapital von 22 und 24 Seiten erhalten. Es ist gänzlich irreführend wenn Schmidt behauptet: „vielleicht ist es auch dieses Frommsein des Genies, das Hamann nicht sieht und weshalb er den ‚modernen Stimmungsimpressionismus', d. h. die Worpsweder, Karlsruher und andere Heimatkünstler — an künstlerischer Reife und Melodie der Linienrhythmen *über* Caspar D. Friedrich stellt —", aber verschweigt, daß ich C. D. Friedrich als Höhepunkt der romantischen

Digitized by Google

Malerei behandele, dagegen die Worpsweder nur als Gruppe und sogar als solche, die eigentlich zu einem veralteten Standpunkt eben dem von C. D. Friedrich zurückkehrt. Dazu nehme man Ausdrücke in dem Buch wie: „Der Künstler aber, der diese Entwicklung in seinem Werke vollzieht (!) ein Maler von außerordentlicher Kraft und Bestimmtheit ist Wilhelm von Kobell." „Ist Kobell der Eröffner des romantischen Programms, so K. D. Friedrich der Erfüller, im Guten wie im Schlimmen.

Dieser . . . . . Stil gipfelt in einem Künstler, der, von Frankreich nur durch die allgemeine Zeitströmung abhängig, einen ganz eigenen Ausdruck für sie findet — Philipp Otto Runge. — — Der größte und energischste Künstler dieser Zeit Peter von Cornelius. — — Gleich die Tafelrunde von 1850 zeigt die ganze Überlegenheit Menzels über seine Zeitgenossen — — — — doch ist das die Entwicklung auch jedes der großen Künstler, die in dieser Zeit der großen Persönlichkeiten mehr als je einer Einzeldarstellung bedürfen, allen voran Boecklin, der den tiefsten Ausdruck für die Zeit gefunden hat." Wer kann da von Nihilismus sprechen, „der die Werte der Persönlichkeit grundsätzlich mißachtet" oder davon, daß „die Tendenz der Zeit, die große Masse den Ton angibt."

Das Buch, das mit dieser Methode strenger historischer Gruppierung und Beziehung aller individuellen Äußerungen auf diese Gruppierung überall etwas Neues geben wollte, ist vielleicht an dem Mißverständnis, das es hier erfahren hat, dadurch Schuld, daß es diese neuen und vielleicht zunächst verblüffenden Gruppierungen (Gründerzeit!) als selbstverständlich und in möglichst lesbarer Sprache hinstellt, ohne erst, wie es Mode zu werden scheint, nach allen Seiten hin die Methode zu erörtern und die Summe von Vorarbeiten, Überlegungen und Entsagungen zu zitieren, aus der das fertige Werk hervorgegangen ist. So bin ich leider gezwungen, den methodischen Gesichtspunkt nachträglich zu rechtfertigen. Wenn aber Schmidt aus seiner völlig irrtümlichen Beurteilung des Werkes heraus zu dem Schluß kommt: so kann der urteilen, der aus der zersetzenden Zeitschicht des Impressionismus, hervorgegangen ist, des Impressionismus, dessen Gefährlichkeit für höhere Auffassung und Humanität Hamann so wahr und tiefgreifend erläutert —, so kann ich nur den Spieß umdrehen: Mein Buch ist ein einziger Protest gegen den Impressionismus in der Wissenschaft, die unzusammenhängende Agregierung von Einzelheiten, das systemlose Sich-Impressionierenlassen von Kunsteindrücken und die wortkünstlerische Übersetzung solcher Impressionen in bombastische Ausdrücke, gegen die „psychologische Methode", den klar erfaßbaren Inhalt der Werke auf Stimmungen, Seelengründe, geheimnisvolle Tiefen des Subjekts zu reduzieren, kurz gegen die ganze romantische Künstlersentimentalität und Geniemystik. Wovon ich rede, sind bleibende Werte, Inhalte, objektiver Geist; was ich suche, sind die Beziehungen zwischen Werken, das, was sich gedanklich erfassen läßt; was ich anstrebe, ist die Architektonik des gedanklichen Aufbaues (um das zu pompöse Wort Monumentalität zu vermeiden), alles das, wodurch das Eigene, Wertvolle, Bedeutende nicht beseitigt oder verkannt, wohl aber geordnet wird. Ich kann nur wiederholen, was ich im Impressionismus sagte: „mehr Hegel!"

Ich würde nie zu einer Erwiderung mich entschlossen haben, wenn es sich um eine sachliche Kritik meines Buches, und sei sie noch so niederschmetternd, gehandelt hätte. Ob sich die Charakteristik der einzelnen Perioden halten läßt, wie es sich mit den Werken verhält, die im Geiste einer Zeit, aber noch spät nach dieser Zeit geschaffen werden, warum Maler wie Dahl, Gurlitt, Madonnenmaler der 40er Jahre wie Deger, Ittelbach nicht erwähnt sind, die Nazarener etwas flüchtig und vielleicht nicht mit ganz berechtigter Zusammenfassung unter diesem Namen behandelt sind, Leibls wegen andere Namen, die man jetzt als Diezschule zusammenfaßt, unterdrückt sind, daß vielleicht hie und da auch bei geringeren Künstlern, das, was sie mit den übrigen gemeinsam haben, zu stark gegenüber dem Eigenen betont ist, alles das könnte man einwerfen, und würde ich gelten lassen. Aber daß es unmöglich sein soll, mit einer systematischen Gruppierung des Stoffes die Charakterisierung des Individuellen zu verbinden und die Werke eines Genies historisch au erfassen, dagegen muß im Namen jeder wissenschaftlichen Methode protestiert werden. Es handelt sich einfach um den Gegensatz von Kunstpflege und Kunsthandel einerseits und historischer Wissenschaft andrerseits. So wenig wir ersteren verwehren, unhistorisch zu werten und ihre Akzente anders zu verteilen als die Geschichtsschreibung, so müssen wir uns verbitten, von ihr unseren historischen Maßstab zu empfangen. Was P. F. Schmidt fordert, würde den Tod jeder wissenschaftlichen Beschäftigung mit der Kunst bedeuten. Hamann.

Schlußbemerkung.

Auf die obige Erwiderung möchte ich nur ganz kurz unsere allzu verschiedenen Standpunkte präzisieren. Hamann will die Kunst des 19. Jahrhunderts objektiv wissenschaftlich behandeln und

Digitized by Google

restlos unter Stil- und Periodenbegriffe bringen; ihm ist der Künstler nur Repräsentant seiner Zeit. Ich bezweifle zunächst, daß wir dies einer Zeit gegenüber feststellen können, die uns so nahe steht, und Hamann selber gibt die Möglichkeit solchen Zweifels zu („Ob sich die Charakteristik einzelner Perioden halten läßt"). Vor allem aber eine Frage: Kann man kunsthistorisch mit dieser Art von Objektivität einer Zeit gegenüber verfahren, die sich durch den Subjektivismus ihrer großen Künstler auszeichnet? Wer hat es gewagt, Lionardo, Michelangelo, Rembrandt lediglich als Belege des Zeitstils, als Erscheinungen ihrer Epoche darzustellen? Ist es nicht vielmehr Gemeingut aller Besten, daß der Künstler seiner Zeit voraneilt und schließlich ihr den Maßstab seiner Anschauung aufprägt? Davon sagt Hamann nichts in seiner Erwiderung; gar nichts in seinem Buch. Nach seiner Meinung gehören Leibl und Knaus tatsächlich zusammen; nur drücke Leibl „den Charakter seiner Zeit" gründlicher und besser aus und rage deshalb als Führer über die andern heraus. Nach meiner Auffassung — die vielleicht unwissenschaftlicher ist, aber anscheinend mehr auf das Wesentliche der Kunst ausgeht — ist es umgekehrt: keine trefflicheren Interpreten ihrer Zeitgenossen „im Lande der Bildung" als Knaus, Grützner, Anton von Werner; aber auch nichts für die Kunst Belangloseres. Glaubt Hamann, daß es zu Raffaels Zeiten, neben Hugo van der Goes nicht auch die Knaus und Gabriel Max gegeben habe? Was aber mit ihnen die Zeit wohltuend vollbracht hat: das „Zeitgemäße", das Genügen, das sie damals allen kleinen Leuten (just so wie heute, denn die Instinkte der Menschen ändern sich nicht) gegeben haben, als das Unwesentliche zu erweisen: ihr dem Vergessen geweihtes Prinzip erhebt Hamann zum wissenschaftlichen Scheidewasser. Wir verstehen uns nicht, darüber kommt man nicht hinweg. Die Kunst hat zu allen Zeiten nur aus den Werken der echten Künstler bestanden und in gebührendem Abstand aus denen ihrer guten Schüler und Nachfolger. Wenn nun die Wissenschaft aus dunklen Zeiten auch die spärlichsten Reste von Kunstäußerungen herausgeholt hat; wenn m. a. W. auch die schwächsten Miniaturen und Skulpturen z. B. romanischer Zeit als Charakteristika ihrer Zeit noch hochwillkommen sind: so beweist das nur, daß für solche Epochen die Geschichte der Kunst sich notgedrungen historisch-philologischer Akribie nähern muß. Und dennoch wird es niemand einfallen zu zweifeln, daß er in den Hildesheimer Domtüren, in Rogkerus von Helmershausen, im Jüngsten Gericht von Autun die Kunst findet, die über ihre Zeit hinaus in die Helle der unvergänglichen, der Menschheit angehörenden Werte ragt; daß sich in jeder Epoche solche Werke des Genies finden, die allein Kunst heißen und von denen man den Stil ihrer Epoche zu nehmen hat.

Und wie nun gar in unsern Tagen! Wenn es Aufgabe der Kunstwissenschaft sein soll, die Kunst unserer Zeit an dem Durchschnitt, an den zeitgemäßen Produkten der „Guten und Gerechten" zu orientieren, so stehe ich nicht an zu erklären, daß diese Wissenschaft mir nicht das Endgültige bedeutet. Wissenswert dünkt mich nur das Wissen um Kunst; und in ihrem Gebiet gibt es keine Brücke vom Marées und Runge zu Kaulbach und Grützner. Das sind zwei Welten, zwischen denen die Schranke zwischen Wesen und Schein, zwischen Wahrheit und Trug klafft. Den Maßstab für das Wesen der Kunst von den Jüngern des Blendwerks zu nehmen: das für wissenschaftliches Prinzip zu erklären, muß ich ablehnen.

Paul F. Schmidt.

FRITZ WITTE, Die Skulpturen der Sammlung Schnütgen in Köln. Verlag für Kunstwissenschaft G. m. b. H., Berlin 1912.

Die Stadt Köln hat ein seltenes Glück und ein seltenes Verständnis gehabt, daß ihr die in ihren Mauern entstandene und gewachsene bedeutende Sammlung kirchlicher Kunst als eine Stiftung von ihrem Besitzer, dem Domkapitular Schnütgen, geschenkt und in einem eigenen Bau erhalten werden konnte. Das würdige literarische Denkmal dieser großherzigen Stiftung ist der Katalog der Sammlung, von dem bisher zwei Bände erschienen und von Witte herausgegeben worden sind. Schon in seinem Äußeren bietet sich das Werk mit dem trefflichen Titel- und Widmungsblatt, dem schönen Satz und den klaren Lichtdrucktafeln als eine der besten deutschen kunstwissenschaftlichen Publikationen der letzten Jahre dar.

Sehr glücklich führt Schnütgen selbst im Vorwort des ersten Bandes in seine Sammlungen ein. In seiner persönlich lebendigen Art erzählt er ihre Entstehung und Geschichte, wie sie aus kleinen, unsicher tastenden Anfängen in bald 50 Jahren zu der beinahe unübersehbaren Menge heranwuchs, die den Besucher in dem Margaretenkloster fast beängstigte und jetzt auch die neuen Räume dicht füllt. Sie umfaßt alle Zweige der mittelalterlichen kirchlichen Kunst, vornehm-

Digitized by Google

lich vom 12. Jahrhundert an: Malerei, Plastik, die metallischen Künste, Gewebe und Stickereien, auch in der Anwendung auf die Paramentik. Der Nachdruck liegt auf der Entwicklungsgeschichte, und nirgends läßt sich die Entwicklung des Kruzifix oder des Reliquiars oder des Meßkelches besser verfolgen als hier, wo sich die Typen in beispiellos vollständigen Reihen darbieten. Und darunter sind Stücke von größtem individuellen Reiz, so unter den Skulpturen die poetische Darstellung der Madonna im Paradiesesgarten, die drei wundervollen gotischen Frauenfigürchen vom Mittelrhein, der Schreibruder vom Grabmal Engelberts III. von Köln und König und Prophet vom Kölner Hochaltar.

Die Sammlung ist ein sichtbarer Teil der Lebensarbeit Alexander Schnütgens, einer Kulturarbeit, die er im rechten Augenblick erkannt und mit zäher Energie und Hingabe geleistet hat.

Dem Geleitwort Schnütgens folgt ein kurzes Vorwort Wittes über die Anlage des Kataloges. Der erste Band enthält die Skulpturen aus Holz, Stein, Elfenbein, Ton, Papiermasse, die Bronzekruzifixe und Möbel- und Kleinschnitzereien, die ins kunstgewerbliche Gebiet hinüberleiten. Der eigentliche Stoff wird in 100 Lichtdrucktafeln dargeboten, diesen gehen die knappen, genauen Beschreibungen der einzelnen Gegenstände voran, denen die Provenienzangaben des Sammlers einen besonderen Wert verleihen. Die Anordnung geschieht nach Gegenständen und hier wieder chronologisch: Kruzifixus (vom 11. bis 18. Jahrh.), Schmerzensmann, Madonna (vom 12. bis 18. Jahrh.), Pietà, Anna Selbdritt, Reliquienbüsten (2. Hälfte des 14. Jahrh. bis 17. Jahrh.), Armreliquiare, Johannisschüsseln, Palmesel, Darstellungen aus der Geschichte Christi, Heiligenfiguren, Elfenbein usw.

Der Hauptteil, der das Ganze über das unpersönliche Gepräge eines Kataloges heraushebt und dem Werk einen selbständigen Charakter gibt, bildet den ikonographischen Rahmen für die erwähnten einzelnen Glieder der Sammlung. Kruzifix, Madonnentyp, Pietà, Heilige Anna und Selbdrittgruppen, Johannisschüsseln und Palmesel werden anschließend an die Sammlung in ihrer ikonographischen und stilistischen Entwicklung vom 11. bis 18. Jahrhundert, vornehmlich in Nordwestdeutschland, untersucht, und hier kommt dem Verfasser seine theologische Schulung und seine Vertrautheit mit der theologischen Literatur des Mittelalters in glücklichster Weise zu statten. Die ikonographische Darstellung führt zur Kultur- und Kunstgeschichte. So wird die Ikonographie des „Crucifixus triumphans" zu einer Geschichte des romanischen Kruzifixus in Nordwestdeutschland, und die Darstellung der Wandlung zu dem gotischen „Crucifixus patiens" gibt ein lebendiges Bild von der interessantesten Epoche in der Geschichte des mittelalterlichen Geisteslebens, von der Mystik. Die Madonna, die freundliche Ergänzung des Kruzifix, hat im allgemeinen eine gleichlaufende Entwicklung, die zu dem naturalistisch-bürgerlichen Typ der glücklichen jungen Mutter führt. Die Johannisschüsseln boten den Anlaß zu einer interessanten Abhandlung über den in Süddeutschland neben dem Evangelisten Johannes beliebtesten Heiligen, der noch heute, auch in protestantischen Gegenden eine dem Volke lebendige Gestalt ist.

M. Schuette.

ARNOLD HILDEBRAND, Sächsische Renaissanceportale und die Bedeutung der hallischen Renaissance für Sachsen. Studien zur thüringisch-sächsischen Kunstgeschichte. Heft 2. Halle a. S. 1914.

Die Grundidee dieses Buches hängt mit einem der interessantesten Probleme der gegenwärtigen kunstgeschichtlichen Forschung zusammen, der Frage nach dem Entstehen der deutschen Renaissance. Man hat eingesehen, daß diese in dem „italienischen Einfluß" keine zureichende Erklärung findet, vielmehr sucht man ihre Quellen in der ausgehenden Gotik auf, wobei sich auch eine neue Stellung zu dieser ergibt, die uns nun nicht mehr als „Verfallsstil" erscheint, sondern als ein Stil von eigenem, einheimischem Gepräge (sehr wertvolles darüber in dem feinen Buche von K. Gerstenberg, Deutsche Sondergotik, München 1913). Solch eine Untersuchung führt der Verf. nun auf einem lokal wie gegenständlich eng begrenzten Gebiet durch. Die lokale Begrenzung auf Halle und seine Umgebung hat ihre Berechtigung in der kulturellen Bedeutung, die Halle damals, hauptsächlich durch die Persönlichkeit des Kardinals Albrecht, besaß, sowie in der reichen künstlerischen Tätigkeit, die sowohl vom Kardinal wie von dem Bürgertum der blühenden Stadt ausging. Die gegenständliche Beschränkung auf die Portale scheint mir in ihrer guten und häufigen Erhaltung, sicheren Datierung und in ihrer Bedeutung als Bauteil nicht ausreichend begründet zu sein, in der Tat hat der Verf. ja vielfach über die Portale hinausgreifen müssen.

Die Darstellung beginnt mit den Portalen, die noch gotischen Charakter haben. Der Verfasser weist an ihnen als wichtigstes einheimisches Ele-

Digitized by Google

ment die Sitznische nach, die etwa um 1500 sich aus den Statuensockeln an den Gewänden der gotischen Portale entwickelt. Die weitere Entwicklung führt an diesen Portalen zu immer stärkerer Ausprägung eines malerisch-naturalistischen Stils, aber auch eines dem Renaissancegeiste entsprechenden Horizontalismus. Mit dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts setzt dann das Eindringen italienischer Formen ein. Aber auch diese erhalten etwa in der Zeit von 1535—60 eine Umbildung im Sinne des einheimischen Stils. Im Ornament gewinnen die Vorlagen der Buchverzierungen und Ornamentstiche an Bedeutung. Den Höhepunkt dieser Entwicklung und zugleich ihre typischste Ausprägung bezeichnen die Werke des hallischen Baumeisters Nickel Hofmann (ca. 1560—90). Den Abschluß der Darstellung bildet ein Überblick über die Portalentwicklung bis zum Barock und eine etwas dürftige Betrachtung über die Bedeutung der hallischen Architektur und Skulptur des 16. Jahrhunderts.

Das Hauptergebnis des Buches, „daß die bodenständige Kunst für die Stilbildung des Portalbaues ein dauernder Faktor blieb", sowie viele neue Angaben zur Architekturgeschichte der Zeit und Verbesserungen irriger alter Angaben machen das Buch für die weitere Kunstforschung wertvoll, wenngleich die mangelhafte Gliederung des Materials und geringe Straffheit in Disposition und Stil es uns oft nicht leicht machen, uns diesen Gewinn aus dem Buche herauszuholen. Kurt Freyer.

RICHARD DELBRÜCK, Antike Porträts. Bonn, Marcus & Weber, 1912.

R. Delbrücks Buch erscheint ziemlich gleichzeitig mit A. Hecklers „Bildniskunst der Griechen und Römer". Recht dazu gibt ihm sein besonderer — enger gezogener — Zweck, der sich schon aus seiner Zugehörigkeit zu den von Lietzmann geleiteten Studentenausgaben ergibt: es ist für archäologische Vorlesungen und Übungen bestimmt und beschränkt sich darum auf eine knappe, lehrreiche Auswahl weniger bezeichnender Beispiele für die einzelnen Zeiten und Gattungen des ägyptischen, griechischen und römischen Porträts (der letzteren auch auf Münzen und Gemmen). Sein Hauptwert liegt in der Tat in den didaktischen Hinweisen, in der Zusammenstellung der wichtigsten Literatur zu den einzelnen Werken, in ihrer Einordnung in den eigenen geschichtlichen Zusammenhang wie in den der Kunstübung im allgemeinen, in den Einführungen in die stilistischen Eigentümlichkeiten, schließlich in der Größe und Klarheit der zumeist einseitig gegebenen Abbildungen, die, nach den guten Originalen oder nach guten Vorlagen gemacht, durch sich selbst wirken sollen und können. Mit der Auswahl mag man im großen und ganzen einverstanden sein; nur die griechische Porträtstatue, die für die griechische Antike eigentlich charakteristische Gattung der Porträts, vermißt man ungern.

Die künstlerische Wertung erfolgt zu einseitig aus äußeren Kriterien, statt auch aus ihrer geistigen Haltung. Der „allgemein verständlichen Einleitung" merkt man zu sehr an, daß sie auf äußere Anregung entstanden ist. So wird sie durch sich selbst dem antiken Porträt kaum viel Freunde aus den Reihen der Kunstfreunde zuführen.

Aber diese Mängel vermögen doch den erfreulichen Gesamteindruck des nützlichen und gediegenen Werkes nicht wesentlich zu beeinflussen und sind bei einer neuen Auflage, die hoffentlich bald nötig wird, leicht zu beheben. K. Hönn.

LÉON ROSENTHAL, La Peinture romantique. Essai sur l'évolution de la peinture française de 1815 à 1830. In 4° 339 S. Albert Fontemoing, Paris. 10 Francs.

LÉON ROSENTHAL, Du Romantisme au Réalisme. Essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848. 430 S. H. Laurens, Paris. 12 Francs.

In den letzten zehn Jahren haben sich in Frankreich vornehmlich Prosper Dorbec und Léon Rosenthal mit dem Studium der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts beschäftigt. Beide haben wertvolle Einzelarbeiten über diese Zeit veröffentlicht. Die vorliegenden größeren Schriften Rosenthals werden jedem, der sich der neueren französischen Kunst zuwendet, unentbehrlich sein, da beide Themen in breitem Rahmen mit umsichtiger Sorgfalt und seltenem Fleiß abgehandelt worden sind. Mit anerkennenswertem Eifer hat der Verfasser die Biographien, Künstlerbriefe, die Ästhetik, die Zeitschriftenliteratur und die Belletristik der Zeit durchgearbeitet, um durch gründliche Benutzung des umfangreichen Quellenmaterials ein möglichst erschöpfendes Bild der Entwicklungsgeschichte der Kunst vorzustellen. Zahlreiche Anmerkungen und Vergleiche werden künftigen Arbeitern auf dem gleichen Gebiet als nützliche Wegweiser gelten, denen in Deutschland um so mehr Beachtung zu wünschen ist, als diese Zeitdokumente

Digitized by Google

in ihrem ganzen Umfang bei uns noch nicht gewürdigt worden sind. Der erste Band enthält außerdem eine Zusammenstellung der namhaftesten Werke, die im Salon von 1817—1827 ausgestellt waren. Leider bietet der zweite Band nicht die Fortsetzung dieser Übersicht, enthält dafür aber eine synchronistische Tabelle der Hauptwerke der Malerei, Architektur, Plastik, Musik, Literatur und Philosophie. Zu diesen äußeren Vorzügen beider Bücher kommt der innere: ein klarer und strenger Aufbau der Darstellung. Beide Themen sind übersichtlich gruppiert und ausführlich durchgeführt. Dennoch ist Weitschweifigkeit vermieden, weil an der Peripherie der Aufgabe nur das Notwendigste gesagt worden ist. Verdienstvoller Weise hat der Verfasser auch die englischen und germanischen Einflüsse, die literarischen und philosophischen Beziehungen zur bildenden Kunst berücksichtigt. (Es sei hier auf ein kürzlich erschienenes Werk von Emile Bouvier, „La Bataille réaliste" hingewiesen, das hauptsächlich literarische Fragen behandelt, aber auch wertvolle Vergleiche und Untersuchungen über die Malerei und die Ästhetik um 1850 enthält.) Angesichts der mannigfachen Vorzüge beider Bücher gewinnt man es nur schwer über sich, die notwendigen Einschränkungen auszusprechen. Einmal mangelt dem Buche ein lebendiges Verhältnis zu den Kunstwerken selbst. Die emsige Gelehrtenarbeit überwiegt so sehr, daß das Kunstwollen der führenden Persönlichkeiten nicht plastisch herausgearbeitet ist. Die vielen Daten und Auszüge sind nicht selbständig verarbeitet worden. Jedoch der Verfasser hat selbst in der Einleitung ausgesprochen, daß er mit Absicht darauf verzichtet habe. Die gründlichen Vorarbeiten auf diesen Gebieten sind bisher auch zu gering, als daß man nicht ein Buch, das nichts weiter als eine reichliche und übersichtliche Materialsammlung sein will, willkommen heißen könnte. Bedenklicher scheint es mir, daß bei einer so umfassenden Bearbeitung der Themen der Verfasser außer acht ließ, in einem wenigstens kurzen Rückblick den Zusammenhang des XIX. Jahrhunderts mit dem XVII. und XVIII. Jahrhundert anzudeuten. David, Ingres, der Akademismus und der Klassizismus im Anfang des XIX. Jahrhunderts sind ohne Poussin, Lebrun und die Akademie des XVII. Jahrhunderts undenkbar. Die Kunstgeschichte hat vor allem die Aufgabe, Zusammenhänge aufzudecken, und der Einzelne muß sich hüten, ein Thema allzusehr zu isolieren. Daraus ergeben sich falsche Schlußfolgerungen. Nach den grundlegenden Arbeiten von Fontaine und Hautecoeur darf das XVII. Jahrhundert als Ursprung der gesamten französischen Kunstentwicklung nicht mehr unberücksichtigt bleiben. Daß Rosenthal so wenig auf das klassische Zeitalter zurückgriff, ist um so erstaunlicher, als er Ingres' Martyrium des heiligen Symphorion in Autun und Corots Homer und die Hirten in Saint Lô abbildet, die unmittelbar zu einem ausführlicheren Vergleich mit Poussin herausfordern. Mit der Einschätzung von Winckelmann, wie der Verfasser sie in den einleitenden Seiten des ersten Bandes entwickelt, wird sich in Deutschland heute wohl niemand mehr einverstanden erklären. Der erste Band der hier angezeigten Bücher ist schon vor einiger Zeit erschienen. Vielleicht kann man annehmen, daß der Verfasser die ersten Seiten bei einer gelegentlichen Neuauflage einer Umarbeitung unterziehen wird. Auch was er über die Bewertung der griechischen Kunst sagt, entspricht keineswegs mehr der neueren Forschung und dem Empfinden unserer Zeit. Leider kehrt Rosenthals veraltete Einschätzung der Antike als Maßstab in der Darstellung häufig wieder.

Otto Grautoff.

ULRICH THIEME, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Neunter Band: Delaulne - Dubois. Lex.-8°. Verlag E. A. Seemann, Leipzig 1913.

In diesem Bande kommen überhaupt nur noch sieben Titel vor, die einen längeren Umfang als je drei Seiten aufzuweisen hätten (H. R. Deutsch von Koegler, G. v. Dillis von Paulus, C. Dolci von Busse, Dominichino von Voss, Donatello von Semrau, R. Donner von Tietze, D. Dossi von Henriette Mendelssohn). Das bedeutet gegenüber den ersten Bänden, in denen viel geringeren und uninteressanteren Künstlern ein größerer Raum eingeräumt wurde, einen bedeutenden Fortschritt. Überhaupt weist die Redaktion eine viel straffere Hand auf als am Anfang, was dem Werke außerordentlich gut anschlägt und auch zur Gewißheit des programmgemäßen Abschlusses beiträgt. Wer den neunten Band oberflächlich vergleicht mit dem dritten zum Beispiel, könnte den Eindruck gewinnen, daß im neunten zufällig keine bedeutenden Meister vorkämen. Aber tatsächlich werden sie nur präziser, zweckentsprechender und tüchtiger behandelt: ehemals hätten sich Marco Dente, Desiderio da Settignano, Denner, Dietterlein, C. W. E. Dietrich, Dou und die schon genannten mindestens über den doppelten und dreifachen Raum ergossen, ohne gehaltvoller zu sein. Nur bei einigen der Franzosen der Mitte des

Digitized by Google

19. Jahrhunderts, bei einigen der modernen Engländer und bei einigen Süddeutschen findet man hie und da noch etwas Weitschweifigkeit. Dieser neunte Band grenzt schon hart an die ideale Vollendung. Er ist außerordentlich reichhaltig und nach wie vor stupend in den Quellennachweisen.

Hans W. Singer.

FR. LEITSCHUH, Bamberg. (Berühmte Kunststätten, Band 63.) Mit 150 Abb. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig 1914. 8°. Preis M. 4.—.

Der Verfasser der Studien und Quellen zur Geschichte der deutschen Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts (Freiburg 1912) bringt auch in seinem vorliegenden neuesten Werk wertvolle Beiträge zur deutschen Kunstgeschichte. Die alte, heute so stille Kaiserstadt, hat sich durch ihre Kunstdenkmäler bis auf die Neuzeit einen besonderen Reiz bewahrt. Zum Teil konnte der Verfasser auf wertvollen Aufzeichnungen seines Vaters, weiland Oberbibliothekar in Bamberg, und anderer fußen. So werden denn die meisten der Bamberger Kirchen überhaupt zum erstenmal eingehend kunstgeschichtlich gewürdigt, die 1063 geweihte zum Teil noch romanisch erhaltene St. Gangolfskirche, St. Theodor, und die prachtvolle, malerisch gelegene gotische Kirche Unserer lieben Frau mit ihrem Chorumgang, die St. Stephanakirche mit ausführlicher Baubeschreibung (S. 22) — sie stammt noch aus den Zeiten Kaiser Heinrichs II. — und die Friedhofkapelle. Für die Dominikanerkirche wird Dominque Clarian als Architekt nachgewiesen. Wenn Leitschuh die alte Residenz einem dem Ottheinrichsbau nahestehenden Künstler zuschreibt, so muß man dem aus verschiedenen Gründen beipflichten, ebenso der Feststellung, daß nicht die Altenburg, sondern die Altstadt um die Residenz oder deren Stätte selbst die Stelle der ältesten Burg der Babenberger gewesen ist. Auch darin mag er recht haben, daß hier die wilden Leute auf dem Portal Flußgötter darstellen. Hervorzuheben ist der ausführliche Abschnitt über Bambergs hervorragendstes Baudenkmal, den Dom, mit dem Kaiser- und Kaiserin- und dem Papstgrab und dem kostbaren Domschatz. Leitschuh beschreibt auch da zum erstenmal ein sonst übergangenes Gebiet, die Fülle der kunstgeschichtlich wertvollen Grabplatten der Domherrn (S. 89—98), zum Teil aus Vischerscher Werkstatt herrührend. Auch die Geschichte des Schlosses Seehof und des herrlichen Böttingerhauses seien erwähnt, sowie die Betonung des Einflusses von Johann Holl auf das Geierwörthshaus. Wichtig ist die Schilderung der Domherrnhöfe, namentlich des Voits- oder Gotschalkshofs und des Würzburgerhofs, mit ihren malerischen Baugruppen. Kurz ein überquellender Stoff von großem Wert für die deutsche Kunstgeschichte wird zum Teil in ganz neuer Beleuchtung und mit neuen Daten vorgeführt. In die entlegensten reizvollsten Winkel der Stadt führt der Weg.

Die geschichtliche Einleitung ist entschieden zu knapp geworden für den der fränkischen Geschichte ferner stehenden (S. 5). Er kann kaum rasch ein klares Bild der rein geschichtlichen Vorgänge gewinnen. Auch wünscht man sehr einen Übersichtsplan der Stadt mit den vielen Kirchen zum mindesten, um eine deutlichere Vorstellung von vielem zu gewinnen. Ebenso ist die baugeschichtliche Entwicklung der Stadt und ihres Mauerrings zu vermissen, auch eine zusammenhängende Geschichte des Bamberger Bürgerhauses.

Die flüssige, vielfach fein ausgefeilte sachliche Darstellung entbehrt oft nicht des begeisternden Schwunges. Den Abbildungen sieht man an, daß sie mit großem Geschick und mit Verständnis für das wesentliche ausgesucht sind.

Leop. Oelenheinz.

Digitized by Google

RUNDSCHAU

DER CICERONE.

VI., Heft 15:

G. E. LÜTHGEN, Neuerwerbungen des Kunstgewerbemuseums der Stadt Köln. (14 Abb.)

GEORG MINDE-POUET, Ein neues Werk von Johann Friedrich August Tischbein. (1 Abb.)

Heft 16/17:

HEINRICH WILLEMSEN, Die neue Düsseldorfer Galerie. (15 Abb.)

K. ZOEGE VON MANTEUFFEL, Eine Fayencefabrik des 18. Jahrhunderts in Reval. (17 Abb. und eine Markentafel.)

Heft 18/19:

O. RIESEBIETER, Die Fayencefabriken zu Potsdam und Berlin. (25 Abb.)

JULES COULIN, Frank Buchser. (5 Abb.)

DEUTSCHE KUNST U. DEKORATION.

XVII., Heft 12:

A. JAUMANN, Die deutsche Kunst und der Krieg.

KONRAD VOLLERT, Die große Berliner Kunstausstellung. (41 Taf., 13 Abb.)

EIN PROTEST SCHWEIZERISCHER KÜNSTLER.

K. M., Ausstellung der „Freien Münchner Künstler". (7 Abb.)

ROBERT BREUER, Die Kölner Werkbundausstellung Mai—Oktober 1914. (3 Taf., 24 Abb.)

HERBERT EULENBERG, Architekt Fritz August Breuhaus. (2 Taf., 14 Abb.)

EMIL LETTRÉ, Sieben Goldschmiedearbeiten.

DEKORATIVE KUNST.

XVII., Heft 12:

GEORG JACOB WOLF, Der deutsche Werkbund und die deutsche Werkbundausstellung in Köln. (4 Taf., 45 Abb.)

MAX EISLER, Das Werkbundtheater Henry van de Veldes. (6 Abb.)

KUNST UND KÜNSTLER.

XII., Heft 12:

WALTER CURT BEHRENDT, Die deutsche Werkbundausstellung in Köln. (8 Abb.)

ERICH HANCKE, Das Museum Jaquemart-André. (8 Abb.)

KARL SCHEFFLER, Ein moderner Goldschmied. Emil Lettré. (7 Abb.)

HERMANN UHDE-BERNAYS, Dantans plastische Karikaturen. (6 Abb.)

JOHANNES WIDMER, Max Buri. (5 Abb.)

DIE KUNST FÜR ALLE.

XXIX., Heft 12:

ALBERT DREYFUSZ, Theo van Rysselberghe. (1 farb. Tafel, 11 Abb.)

ERNST KÜHNEL, Die große Berliner Kunstausstellung. (1 Taf., 18 Abb.)

RICHARD BRAUNGART, Krieg u. Kunst. (20 Abb.)

REPERTORIUM FÜR KUNSTWISSENSCHAFT.

XXXVII., Neue Folge, Bd. II, Heft 3:

HERMANN FLAMM, Eine Miniatur aus dem Kreise der Herrad von Landsberg. (8 Abb.)

ALBERT DRESDNER, Ein Beitrag zur Geschichte der Kunstkritik.

ZEITSCHRIFT FÜR ALTE UND NEUE GLASMALEREI.

Heft 8:

Das architektonische Problem der Glasmalerei (Fortsetzung). (6 Abb.)

J. L. FISCHER, Modernes Ausstellungswesen und das dekorative Kunstgewerbe, insonderheit die Glasmalerei. II: Die Ausstellung des Deutschen Werkbundes in Köln. (8 Abb.)

ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

Neue Folge, XXV., Heft 11:

ALBERT DREYFUSZ, Die Sammlung Camondo im Louvre. (17 Abb.)

ALFRED DEMIANI, Salamanca und der plateresque Stil. (30 Abb.)

H. UHDE-BERNAYS, Ph. Helmer. (6 Abb.)

SOPHIA.

Nr. 4:

W. GRÜNEISEN, Das illusionistische Porträt. (1 Farbentafel, 51 Abb.)

Ägyptische, hellenistische, etrurische u. römische Bildniskunst.

Digitized by Google

KUNSTGEWERBEBLATT.

XXV., Heft 11:

FRITZ HELLWAG, Die Kunstgewerbeschule in Magdeburg. (37 Abb. von Schülerarbeiten.)

KUNST UND HANDWERK.

XVII., Heft 11:

A. H., Die deutsche Werkbundausstellung in Köln. (28 Abb.)

ARCHIV FÜR MEDAILLEN- UND PLAKETTENKUNDE.

I., Heft 4:

GEORG HABICH, Studien zur Augsburger Medaillenkunst am Ende des XVI. Jahrh. (10 Abb.)

VICTOR TOURNEUR, Jacques Zagar et la Médaille de Liévin Kaarsemaker.

ARTS AND DECORATION.

August:

MATLACK PRICE, The Picturesque in our Architecture. (3 Abb.)

CHARLES L. BUCHANAN, George Bellows, Painter of Democracy. (5 Abb.)

HAROLD DONALDSON EBERLEIN, Early American Crafts — VI. Decorative Cast Iron in Colonial America. (7 Abb.)

GEORGE LELAND HUNTER, The Baroque Styles of the seventeenth century. (5 Abb.)

FORBES WATSON, American Etchers of the present Day. (4 Abb.)

ROGER CAYE, Paul Revere, Silversmith and Modern Emulators.

LES ARTS.

Juli:

LOUIS GILLET, Institut de France, Musée Jacquemart-André — Abbaye de Châalis. (35 Abb.)

THE BURLINGTON MAGAZINE.

August:

GEORGE A. SIMONSON, An Early Guardi. (2 Taf.)

FRANK E. WASHBURN FREUND, The Darmstadt Loan Exhibition. (3 Abb.)

CLAUDE PHILLIPS, Two Angels by Melozzo da Forli (?). (3 Abb.)

A. A. BREUER, Chinese Incised Lacquer. (9 Abb.)

LIONEL CUST, Notes on Pictures in the Royal Collections — XXIX. (2 Abb.)

J. TAVENOR PERRY, Some Remains of a Wooden Ambone in the Victoria and Albert Museum. (4 Abb.)

JAN BOUVERIE MAXWELL, Chinese Jade. (8 Abb.)

W. R. LETHABY, Some Early Italian and German Embroideries at South Kensington. (2 Abb.)

MINUSKELN / Letter to the Editors / Reviews / Notes / French Periodicals / Publications Recieved.

NEUE BÜCHER .....

EDMUND RENARD, Das neue Schloß zu Benrath. Jahresgabe des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 1913. Insel-Verlag, Leipzig.

KARL SIMON, Gottlieb Schick, Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Malerei um 1800. Verlag von Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

MELA ESCHERICH, Grünewald Bibliographie [1489 — Juni 1914] (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 177). Verlag J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel), Straßburg.

VII. Jahrgang, Heft X.

Herausgeber u. verantwortl. Redakteur Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Darmstadt Heinrichstr. 51, Fernsprecher 2150. — Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretung der Redaktion in BERLIN: HANS FRIEDEBERGER, Berlin W. 15, Uhlandstr. 158. / In MÜNCHEN: Dr. ADOLF FEULNER, München, Baaderstr. 21. / In ÖSTERREICH: Dr. KURT RATHE, Wien I, Elisabethstr. 5I. / In ENGLAND: FRANK E. WASHBURN-FREUND, 3 Blenheim Road, St. John's Wood, London NW. / In HOLLAND: Dr. RUDOLF BANGEL, Haag, Willem de Zwijgerlaan 9. / In FRANKREICH: Dr. OTTO GRAUTOFF, Paris, Quai Bourbon 11. / In der SCHWEIZ: Dr. JULES COULIN, Basel, Eulerstr. 65.

Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung der Monatshefte für Kunstwissenschaft: Klinkhardt & Biermann, Leipzig, Liebigstraße 2. Telephon 13467.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

Digitized by Google

ZUR FILIATION DER VLÄMISCH-BURGUNDISCHEN MALEREI IN NIEDERSACHSEN.

Mit fünf Abbildungen auf drei Tafeln

Von V. CURT HABICHT

Jede Untersuchung über die niedersächsische Malerei zu Anfang des 15. Jahrhunderts wird ihren Ausgang von den goldenen Tafeln aus dem Michaeliskloster zu Lüneburg (jetzt im Provinzial-Museum zu Hannover) zu nehmen haben. Die singuläre Prominenz dieser Werke und die Enträtselung der Fragen, die sich an sie knüpfen, vermögen allein Aufschluß über das Werden und die Sonderstellung der ganzen Schule zu geben. Eine eingehende Untersuchung über diese Werke steht von berufener Seite aus. Wie deren Einzelergebnisse auch lauten mögen, so viel darf man als gewiß schon jetzt voraussagen, daß es wohl ausgeschlossen bleiben muß, diese Arbeiten als rein niedersächsische zu bezeichnen, daß hier vielmehr der offensichtliche Fall von einer Berufung burgundisch-vlämischer Meister — oder eines Meisters — vorliegen wird. Die urkundlich bezeugten[1]) nahen Handelsbeziehungen zwischen Lüneburg und Flandern, die vornehmlich von den Gewandschneidern in Brügge und Brüssel vermittelt wurden, schufen eine so starke Kulturannäherung, daß einer Berufung zu künstlerischen Aufgaben auch nicht das Mindeste im Wege stand.

Diese Konstatierung muß — da auf die goldenen Tafeln nicht eingegangen werden kann — genügen. Sie darf es auch, weil sich ein ähnlicher Fall bei einem anderen niedersächsischen Werke nachweisen läßt.

Es ist dies:

Der Altar der Aegidienkirche zu Münden.[2])

Zwei auf Tannenholz gemalte Flügel des Altares befinden sich jetzt im Provinzial-Museum zu Hannover (Nr. 710 u. 711).[3]) Das Mittelteil des Altares, das die Kreuzigung in Plastik oder Malerei gezeigt haben wird, ist verloren gegangen. Auf jeder der beiden Tafeln befinden sich vier Szenen, die durch eine eigenartige Architektur eingerahmt werden. Die übereinander stehenden auffallend dünnen Säulen mit Blattkapitälen, die sich nach oben zu seltsamen Würfeln erweitern, scheiden die Szenen nicht räumlich. Sie sind an den vorderen Bildrand gestellt und lassen die Vorstellung, daß sich die beiden durch sie geschiedenen Szenen in einem Raume abspielen, durchaus zu. Die von den Mittelsäulen und zwei nur halbsichtbaren Säulen an den beiden Seiten getragenen Decken stimmen auf allen acht Szenen überein.

Wir gewahren auf dem linken Flügel (Abb. 1) oben, links: Verkündigung, rechts: Geburt; unten, links: Darstellung im Tempel, rechts: Anbetung der heiligen drei

(1) Vgl. W. F. Volger: Urkundenbuch der Stadt Lüneburg, III. Band. Lüneburg 1877. Nr. 1474 und 1475 (Ende des 14. Jahrhunderts) und vielleicht auch die überaus interessante Urkunde Nr. 1535. Paris 7. IV. 1402, in der sich Herzog Philipp der Kühne von Burgund beschwert über die auf seine Verwandten (Johannes de Ghistelle, Guestele) und Vasallen während deren Rückreise aus Preußen von Rittern verübten Gewalttätigkeiten und den Rat von Lüneburg um Hilfe bittet.

(2) Beschrieben, aber kunsthistorisch nicht gewürdigt bei H. W. H. Mithoff: Kunstdenkmale und Altertümer im Hannoverschen. Hannover, 1873, Bd. II, p. 130 ff., ferner kurz erwähnt bei R. Engelhard: Beiträge zur Kunstgeschichte Niedersachsens. Duderstadt 1891, p. 6.

(3) Rechter Flügel, hoch: 1,67 m, breit: 1,629 m; linker Flügel, hoch: 1,698 m, breit: 1,666 m; Rahmen: ca. 17 cm breit; Einzelszenen, hoch: ca. 82,3 cm, breit: ca. 79,3 cm.

Digitized by Google

Könige. Auf dem rechten Flügel (Abb. 2) oben, links: Geißelung Christi, rechts: Dornenkrönung; unten, links: Vorführung vor Pilatus, rechts: Gefangennahme Christi. Sämtliche Szenen sind auf Goldgrund mit hellen Farben gemalt. Die Farbenwerte stimmen bei beiden Flügeln allerdings nicht überein. Und da auch sonst Verschiedenheiten zu bemerken sind, empfiehlt es sich gleich hier eine Scheiduug der Hände vorzunehmen.

Die wörtliche Übereinstimmung des architektonischen Rahmens läßt den an sich ja auch gegebenen Schluß zu, daß die beiden Tafeln in einer Werkstatt entstanden sind. Die bedeutend engeren Beziehungen zur franco-vlämischen Malerei einerseits, wie die höheren malerischen Qualitäten andererseits lassen aber keinen Zweifel aufkommen, daß wir in dem Verfertiger des rechten Flügels den Hauptmeister zu erblicken haben. Ich komme auf diese Frage, wie auf die der künstlerischen Herkunft dieses Meisters noch zurück.

Zunächst habe ich die Besonderheiten der vier Szenen dieser Tafel zu analysieren. Es ist da vor allem auf den Stimmungsgehalt hinzuweisen; der sich besonders klar in dem Verhalten der Hauptperson, also Christi, offenbart. Die Passivität, ja die völlige Apathie, mit denen er das Geschehen auf den vier Szenen über sich ergehen läßt, sind durchaus ungewöhnliche Erscheinungen. Aber, wenn hier auch eventuell eine künstlerische Absicht zu konstatieren wäre, so kann man dies bei der Verdeutlichung des motorischen Geschehens handelnder Personen nicht gelten lassen. Man beobachte nur, wie unmöglich das Zuschlagen des rechten Henkers auf der Dornenkrönung gegeben ist oder wie unglaubwürdig das Einpressen der Dornenkrone vor sich geht. Man sieht leicht, auf die Erweckung dramatischer Momente kommt es dem Künstler nicht an. Viel stärker geht er auf den Wohllaut der Komposition aus und er benutzt die ja genau festgelegten Vorgangserscheinungen zu rhythmischem Aufbau der Einzelszenen. Ein Blick auf die Geißelung oder Dornenkrönung verdeutlicht das Gesagte. Aus diesem Bestreben heraus erklärt es sich auch, warum er die in den Passionsszenen üblichen Grimassen, das Zungeherausstrecken usw. vermeidet. Vielleicht nicht aus gleichem Grunde stammend, aber jedenfalls mit dem gezeichneten Stimmungsgehalte übereinstimmend erweisen sich die Farben. Es sind durchgängig helle, zarte Töne bevorzugt von leicht verschwimmendem Charakter. Christi Gewand z. B. ist stets als graublauer Stoff wiedergegeben; der Rock des am weitesten rechts Stehenden bei der Vorführung vor Pilatus erscheint als rosablauer Stoff. Im wesentlichen bevorzugt der Meister den für die Malerei der Zeit üblichen Wechsel von blauen und roten Tönen. Aber ohne dieses Farbschema streng einzuhalten geht er auch sonst aparten Farbstimmungen nach. So verwendet er z. B. bei Pilatus folgende Farben: Mantel außen rot, innen weißer Hermelin, Rock blau, Hose graugrün. Bei dem auf der Szene der Dornenkrönung am weitesten rechts Stehenden: rote Strumpfhosen, schwarzbraune Pantoffel, grünes, schwarz und weiß längsgestreiftes Wams, grüne Kapuze und rotes Kopftuch. Sehr charakteristisch, auffallend und gesucht sind auch die Farben des Christus Packenden auf der Szene der Gefangennahme. Er trägt eine stahlgrüne, durch weiße Lichter gehöhte Rüstung, gelbes Unter- und rotes Oberwams und rosaweiße, merkwürdig geknotete Kopfbinde.

Diese Farbwerte sind nun zweifellos typisch für die francovlämische Malerei. Sie sind es ebenso wie die Sorgfalt, die der Künstler auf die Wiedergabe des Kostümlichen legt; ja sie stehen damit in engster Verbindung. Man braucht nur Gestalten wie die beiden Henker, die Christus die Dornenkrone aufpressen, oder Pilatus oder den bei der Gefangennahme rechts von Christus Stehenden genauer

Digitized by Google

zu betrachten, um gewiß zu sein, daß hier ein Künstler am Werke war, der die neusten Modeschöpfungen in Frankreich oder Burgund gesehen hatte — oder vielmehr, daß es nur selbst ein Francovlame gewesen sein kann, der solchen Wert auf das Kostümliche legt.

Als besonders charakteristisch erweisen sich dann noch die Bildungen der Extremitäten. Die überschlanken und knochenlosen Beine und die seltsam gekrümmten, langen und spindeldürren Finger zeugen wie alles andere von dem preciösen Geiste des Künstlers. Typisch sind auch die Füße gebildet. Sie stecken in stoffartigen Pantoffeln und stehen fast durchgängig in einer halbmondförmigen Biegung auf dem Boden auf. Schon in der Wahl der Farben zeigt sich der größte Gegensatz zwischen dem linken und dem rechten Flügel. Zunächst sind es die reichlich verwandten Brokatstoffe, die dem linken Flügel zunächst einmal das Gepräge verleihen und die wir auf dem anderen Flügel überhaupt nicht antreffen. So trägt Maria stets ein aus Gold und Rot gemustertes Brokatuntergewand und erscheinen Brokatmuster, von schwarzen Ornamenten eingefaßt, auf der roten Lagerdecke in der Geburtsszene. Die übrigen Farben haben alle einen erdigen, dunklen Ton: so der rosafarbene Mantel des Engels oder das blaugrüne Obergewand Mariä oder gar das harte Braun der Ärmel des Engels.

Lehrt schon ein Blick auf diese gänzlich anders geartete Farbenskala, daß wir in dem Verfertiger des linken Flügels einen anderen und zwar stammesverschiedenen Meister wie den des rechten Flügels zu erblicken haben, so können wir in dieser Beobachtung bei der Prüfung der Typen, Gewandbehandlung usw. nur bestärkt werden.

Zur Erhärtung meiner Behauptung, daß wir in dem Maler des rechten Flügels einen Francovlamen zu erblicken haben, bedarf es natürlich des Nachweises zwingender Übereinstimmungen mit französischburgundischen Werken. Da ich diesen wohl zu erbringen vermag, dabei aber mit der Spärlichkeit des uns erhaltenen Materials rechnen muß, will ich auch noch einen indirekten Beweisweg beschreiten, nämlich den des Nachweises der Diskrepanz der Malereien mit den gleichzeitigen deutschen, besonders niedersächsischen.

Wenn es auch nicht möglich ist, die Malereien des rechten Flügels einem faßbaren francovlämischen Meister zuzuschreiben, so kann dies bei den offensichtlichen Beziehungen zu dieser Schule nur daran liegen, daß uns eben weitere Werke dieser Schule oder des Meisters nicht überkommen sind. Es kann sich also bei einem Vergleiche nicht darum handeln, den Nachweis einer bis ins Einzelste gehenden Übereinstimmung sondern nur den einer Schulgemeinschaft zu erbringen. Ich möchte hierzu zunächst auf die Miniaturen zweier im Museum Meermanno-Westreenianum im Haag befindlichen Hss.[1]) hinweisen und zwar auf die des Missale des Laurentius von Antwerpen vom Jahre 1366 und auf die der Bibel Karls V. von Jan de Vaudetar vom Jahre 1371. Aus dem Missale kann die Anbetung der heiligen drei Könige der unseres linken Flügels gegenübergestellt werden. Obwohl ich — wie bereits bemerkt — bei diesem Flügel nur den Entwurf als von dem Hauptmeister herrührend ansehe, läßt sich die Einwirkung der francovlämischen Vorbilder nicht leugnen. Die Haltung, der Typus der Madonna ähneln sich sogar sehr. Dann aber ist es vor allem die links kniende männliche Figur auf dieser Miniatur, die uns im Kostüm, aber auch in der Wiedergabe des Typs deutlich an die Gestalten des rechten Flügels erinnert. Das gleiche gilt von dem vor Karl dem V. knienden

(1) Abgeb. in M. Rooses: Geschichte der Kunst in Flandern. Stuttgart 1914, p. 41.

Digitized by Google

Schreiber, der unmittelbar mit einer Figur, wie der vor Christus bei der Dornenkrönung knienden zu vergleichen ist.

Von den wenigen erhaltenen Gemälden bieten die beiden Flügel Melchior Broedelerlams im Museum zu Dijon Vergleichsmomente.[1]) Hier wie dort fallen die überaus dünnen Säulen mit den eigenartigen Blattkapitellen und die Deckenbildungen mit den freihängenden Endigungen der Kappenschnittpunkte der Gewölbe auf. Ich bemerke, daß diese Behandlung des Architektonischen typisch für die ganze francovlämische Malerei genannt werden kann und nenne als weitere Beispiele die linke Seite des parement de Narbonne[2]) oder die Miniatur mit der Szene der Juden in Egypten[3]) (Bibl. Nation. Dep. des Manuscrs. Paris Nr. 20065 u. 66). Auch die merkwürdige Bildung der Finger begegnet uns auf dem parement de Narbonne; ja hier liegt in der Szene der Geißelung Christi ein fast wörtliches Übereinstimmen vor. Aber gerade die leichten Abweichungen, wie z. B. in der Haltung Christi und seiner Hände, beweisen bei den offensichtlichen Gemeinsamkeiten, daß unser Meister kein Kopist, sondern ein Künstler gleichen oder nahe verwandten Blutes wie der des parement de Narbonne war.

Dann ist noch auf eine direkte Beziehung zur französischen Malerei hinzuweisen, die um so merkwürdiger und beweiskräftiger ist, als sie auf dem linken Flügel erscheint. Der Kopf, der Typ und die Haltung der Maria in der Szene der Verkündigung stimmen nämlich fast wörtlich mit dem im Besitze von Cuvillier, Niort[4]) befindlichen Gemälde überein, das gleichfalls die Verkündigung darstellt. Die hohe Stirn, die merkwürdige Bildung des breiten Hinterkopfes finden sich genau ebenso auf dem wohl mit Recht der Pariser Schule des 14./15. Jahrhunderts zugeteilten Gemälde.

Schließlich verdient auch noch die Inschrift, die wir auf dem Rocke des Christus packenden Kriegsknechtes auf der Szene der Gefangennahme begegnen, der Beachtung. Sie lautet: Oy. desadcla. desadc. d (?) c. vbity (?) nc. de lumpa dc. oy. Für den ersten Eindruck zweifellos eine dekorative und sinnlose Spielerei, die nicht höher als ein Ornament zu werten ist. Aber schon allein der Laut oy läßt die Annahme, daß die Inschrift von einem nur des französischen Idioms mächtigen Künstler eingemalt wurde, zu. Wenn es mir auch nicht gelingen wollte, einen Sinn oder gar einen Hinweis auf den Namen oder die Herkunft des Künstlers aus der Inschrift zu enträtseln, so ist doch schon etwas durch die Feststellung[5]), daß sie, wie sie auch lauten möge, in französischer oder dem französischen Sprachgebiet verwandter Sprache abgefaßt ist, gewonnen.

Hinsichtlich des zweiten Weges ist zunächst eine Vorfrage zu erledigen, die lauten könnte: Wie verhält es sich mit den übrigen deutschen Schulen? Da kämen nun vor allem die kölnische, westfälische, mittelrheinische und hildesheimische in Betracht. Auf die starken Verbindungen der hildesheimischen und kölnischen habe ich schon einmal hingewiesen. Aber auch die kölnische Malerei selbst und die der oben genannten anderen Schulen haben nichts aufzuweisen, was nur einigermaßen überzeugende Analogien aufbieten könnte. Es bleibt die niedersächsische Malerei selbst. Die an sich noch problematischen Arbeiten Meister Bertrams

(1) Abgeb. in A. Michel: Histoire de l'Art. Paris 1907. Tome III/1. p. 147 und in L. Hourticq: Geschichte der Kunst in Frankreich. Stuttgart 1912, p. 119.
(2) Vgl. H. Bouchot: L'Exposition des Primitifs Français. Paris 1904, Tafel 4 und 5.
(3) Vgl. H. Bouchot: a. a. O., Tafel 21.
(4) Vgl. Bouchot: a. a. O., Tafel 20.
(5) Herr Prof. Dr. Schneegans, Heidelberg stimmt meiner Annahme bei.

Digitized by Google

dürfen da — schon ihrer festen Datierbarkeit wegen — zunächst genannt werden. Vor ihnen können die Mündener Tafeln ja auch keinesfalls entstanden sein. Beziehungen von ihnen zu unseren Arbeiten sind aber auch keine vorhanden. Es genügt bei der offensichtlichen Diskrepanz der Werke dies wie hinsichtlich der später anzusetzenden Werke Frankes das Gleiche konstatiert zu haben.

Haben wir somit die zeitlichen Grenzen nach vor- und rückwärts abgesteckt, gilt es ein Werk heranzuziehen, das sich zeitlich in unmittelbarerer Nähe zu unseren Arbeiten rücken läßt und dessen niedersächsischer Charakter keiner weiteren Begründung bedarf. Solche Malereien sind zum Glück erhalten. Es sind dies die von Engelhardt[1]) ohne zureichende Gründe einem Heinrich von Duderstadt zugeschriebenen Malereien des aus der Barfüßerkirche zu Göttingen stammenden Altars (Abb. 3) (jetzt Welfen-Mus., Prov.-Mus. Hannover Nr. 27, 2—8).[2]) Weder die Typen, noch die Gewandbehandlung, noch das für unseren Meister so Charakteristische des Kostümlichen haben irgendwelche Analogien zu unseren Tafeln. Weder die seltsamen Frauentypen mit den kleinen spitzen Mündern und winzigen Kinnbildungen, noch die Männertypen mit den mißmutigen Zügen, bei denen die gekniffenen Augen, die Münder und die klobigen Nasen charakteristisch sind, begegnen uns auf den Mündener Malereien. Wir sehen, die Malereien, besonders die unseres rechten Flügels haben mit der niedersächsischen Schule gar nichts gemein. An dieser Tatsache ändert auch die Feststellung, daß ein starker westfälischer Einschlag bei den Malereien des Altars der Barfüßerkirche vorherrschend ist, nichts. Es ist eben gerade das Allercharakteristischste für die niedersächsische Malerei, daß sie ihre Anregungen überall her, nur nicht aus Westfalen holte. An dem Altar der Barfüßerkirche in Göttingen haben eben Westfalen direkt gearbeitet. Das kam ja natürlich vor. Aber man nahm sich keine westfälischen Malereien als Vorlagen.

Das ließe sich schon viel eher von denen des linken Flügels behaupten. Auf die dunkleren Farben, die in ihrem Auftrag den gröberen und weniger sensiblen Meister an sich schon und leicht erkennen lassen, habe ich bereits hingewiesen. Diese Vergröberung, die deutlich für das Schaffen eines Meisters anderen Stammes spricht, läßt sich nun auch in anderen Zügen nachweisen. Der Kopf Mariae z. B. ist in der Verkündigungsszene, wie ich zeigte, eng an die Vorlage angelehnt. Aber schon bei der Anbetung des Kindes und der heil. drei Könige zeigt sich ein Abweichen. Und zwar eines, das den Niedersachsen verrät. Wir finden nämlich in der Zuspitzung des Kinnes, in der Wiedergabe der schweren Augenlider und in der Bildung des Mundes Eigentümlichkeiten, die an die Frauenköpfe des Barfüßerkirchenaltars in Göttingen gemahnen. Auch ein Kopf wie der des anbetend knienden Königs zeigt aufs allerdeutlichste die Umwandlung des vorliegenden francovlämischen Vorbildes — sei es in Gestalt einer Skizze oder Zeichnung — in das niedersächsische Formgefühl.

Konnten wir die Verarbeitung der durch einen burgundisch-vlämischen Meister angewandten Formelemente bereits an der linken Tafel des Aegidienkirchenaltars aus Münden nachweisen, so läßt sich diese Filiation des aus dem Westen importierten Stiles noch an einem anderen Werke deutlich machen. Das sind die Malereien des

(1) Vgl. Engelhardt: Beiträge zur Kunstgeschichte Niedersachsens. Duderstadt 1891, p. 5 ff.
(2) Hoch: 3,04 m; breit: 1,92 m. Einzelszene: hoch: 91 cm; breit 80,5 cm.

Digitized by Google

Im Rahmen dieser Untersuchungen ist es mir nicht möglich — und ja auch nicht nötig — auf die an diesem Altare befindlichen Plastiken einzugehen. Der Altar selbst weist die für Niedersachsen charakteristische Form auf: ein langes Rechteck und zwei halb so breite Flügel.[2]) Die Außenseiten dieser Flügel tragen oben und unten je drei durch einen Horizontalbalken voneinander getrennte Szenen. Auf den so entstehenden vier Feldern der beiden Flügel bilden je drei auf vier Säulenbündeln aufruhende Spitzbögen die Rahmen für die einzelnen Szenen. In den Zwickeln der Spitzbögen sind zwischen mit Maßwerk gefüllten kleinen Spitzbogenfenstern die Brustbilder von musizierenden Engeln angebracht. Es fällt auf, daß durch die Architektur keine räumliche Trennung bewirkt ist. Die drei Szenen scheinen sich jeweils in einem durchgehenden Raume abzuspielen. Man sieht leicht, daß hier die Erinnerung an geistliche Spiele stark mitgewirkt haben muß, wenn man von den künstlerischen Vorlagen zunächst einmal absieht. Das Inhaltliche der Einzelszenen ist folgendes: linker Flügel (Abb. 4), oben (von links nach rechts): 1. Anbetung der heil. drei Könige, 2. Darstellung im Tempel, 3. Flucht nach Ägypten; rechter Flügel (Abb. 5), oben: 1. Jesus im Tempel, 2. Jesus unter den Schriftgelehrten, 3. Taufe Christi. Unten gewahren wir links: 1. Gefangennahme, 2. Christus vor Pilatus, 3. Geißelung Christi; rechts: 1. Dornenkrönung, 2. Kreuztragung, 3. Kreuzabnahme.

Vor einer näheren Einzelbetrachtung habe ich vorauszuschicken, daß die Gemälde außerordentlich stark übermalt sind. Keine einzige Figur ist von dieser „Restauration"[3]), die man selbst auf den Abbildungen leicht erkennen kann, verschont geblieben. Wenn ich es trotzdem unternehme, diese „Ruine" einer Würdigung zu unterziehen, so tue ich es nur deshalb, weil die Malereien aus dieser Zeit je überaus spärlich sind und weil auch selbst bei dem jetzigen Zustande der Bilder noch Schlüsse möglich sind, sofern man sich eben in jedem Einzelfalle der Erhaltung wegen der nötigen Reserve befleißigt.[4])

So ist es zunächst wohl möglich die architektonische Umrahmung der Szenen zum Vergleich heranzuziehen. Denn wenn auch fast alles, was uns da entgegentritt, Malerei des Restaurators des 19. Jahrhunderts ist, so kann doch kein Zweifel obwalten, daß das ursprünglich Vorhandene im wesentlichen nicht davon abgewichen sein kann. Da sind es zunächst die an den vorderen Bildrand gestellten Säulen, die die Szenen nur äußerlich, nicht räumlich trennen und die in fast gleicher Form auf der Mündener Tafel auftreten. Von dem schwierigen Architekturgebilde, namentlich der Decke der Mündener Tafel hat sich der Meister des Braunschweiger Altares freigemacht. Er läßt die Einzelräume nach vorne oben in Spitzbögen endigen und verwendet als Decken die ihm viel verständlicheren Kreuzgewölbe. Die Übereinstimmungen der Passionsszenen hier mit denen der Mündener Tafel sind ja offensichtlich genug. Ich verweise z. B. auf die seltsame Art und Weise wie Christus hier und dort bei der Geißelung an die dünne Säule gefesselt ist; wie auf die Ähnlichkeit der Komposition und der Bewegungsmotive

1) Erwähnt bei Meier-Steinacker: Die Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Braunschweig. Wolfenbüttel 1906, p. 26.

(2) Flügel: hoch: 2,11 m; breit: 1,51 m. Einzelszene: hoch: ca 1 m; breit: ca. 30 cm.

(3) 1877 durch Maler Neumann.

(4) Die Maße der Flügel sind: hoch: 2,35 m, breit: 1,76 m; der Einzelszenen: hoch: 1 m, breit ca. 32 cm.

Digitized by Google

dieser beiden Szenen. Bei der Dornenkrönung ließe sich dasselbe bemerken. Dann ist es aber vor allem auch die apathische Haltung Christi, die uns als so typisch für die Mündener Tafeln auffiel und der wir auch hier wieder begegnen. Hinsichtlich der Szenen aus der Jugend Christi muß es auffallen, daß Anbetung der heil. drei Könige und Darstellung im Tempel im Gegensinne wie die der Mündener Tafeln gegeben sind. Bei der starken Übermalung der Braunschweiger Tafel verbietet es sich, Typen, Gewandbehandlung usw. zu vergleichen. Kein Zufall kann es sein, daß fast genau der gleiche Stoff, wie wir ihn bei der Geburtsszene der Mündener Tafel auf dem Lager Mariä finden, an dem Altar auf der Szene der Darstellung im Tempel des Brüdernkirchenaltares wiederkehrt.

Ich halte es nach allem für möglich, daß der Verfertiger des linken Flügels des Aegidien-Kirchenaltares die Tafeln der Brüdernkirche zu Braunschweig gemalt hat.

Diese Filiation des francovlämischen Stiles in der niedersächsischen Malerei läßt sich aber noch weiter verfolgen. Und wenn es mir hier auch zunächst nur um die Feststellung der Tatsache selbst und nicht um eine restlose Prüfung jedes einzelnen niedersächsischen Gemäldes aus der Zeit um 1400 zu tun ist, so will ich doch wenigstens noch ein Beispiel zur Abrundung der ganzen Untersuchung anführen. Es ist dies die von mir der Hildesheimer Schule eingereihte Malerei auf der Rückseite des Altares aus dem Minoritenkloster zu Hannover (jetzt Prov.-Mus. Hannover, Welfen-Mus. Nr. 23).[1]) Die Tatsache ist hier um so ausschlaggebender, als die französischen Malereien, die als Vorbild gedient haben müssen, unter den französischen selbst ziemlich vereinzelt stehen und eine Sonderstellung einnehmen. Es sind die im Bargello zu Florenz aufbewahrten beiden Flügel mit der Kreuzigung und der Anbetung der Könige, die der französischen Schule zu Ende des 14. Jahrhunderts entstammen.[2]) Die Hannoveraner Bilder sind später entstanden und, wie ich annehme, in der Hildesheimer Schule gemalt. Um so auffallender muß es erscheinen, daß sie genau die gleiche Sonderart wie die beiden Bilder zeigen. Diese besteht in der eigenartigen — ja fast aufdringlichen — Anbringung von Säumen an den Gewänden. Dieser Saum erscheint nun bei Maria und Johannes in ganz genau gleicher Wiederholung auf dem Hannoveraner Bild. Es ist dies keine Äußerlichkeit, denn solche Dinge kann man nicht wie allenfalls Typen, Gewandbehandlung usw. auf Kosten des Zeitstiles veranschlagen. Hier — und gerade der unscheinbaren Äußerlichkeit wegen — liegt die Annahme einer unmittelbaren Berührung zwingend vor.

Ich habe zum Schlusse noch ein Wort über die Datierung der besprochenen Altäre zu sagen. Da die Tafeln der Ägidienkirche z. T. ganz von einem Francovlamen gemalt, z. T. unter seiner Anleitung hergestellt worden sein müssen, verdienen sie die Priorität. Als untere Grenze bieten sich die Daten der beiden Hss. des Museum Meermanno-Westreenianum dar. Dagegen ist eine absolut sichere Festlegung nach oben nicht möglich. Denn einmal entraten die erhaltenen francovlämischen Malereien selbst eines festen Datums und dann wäre selbst damit auch nur eine annähernd bestimmbare Zeitgrenze festgelegt. Aber wir können uns beim heutigen Stande unserer Wissenschaft schon bei Datierungen mit dem Spielraum

(1) Vgl. V. Curt Habicht: Zur gotischen Malerei Hildesheims. Monatsh. für Kunstwissenschaft 1913, p. 347 ff.

(2) Vgl. Jean Guiffrey et Pierre Marcel: La Peinture française. Les Primitifs. Paris O. J. (1914). Tafeln IV und V.

Digitized by Google

eines Jahrzehnts bescheiden. Ich halte es wohl für möglich, daß der Altar der Aegidienkirche zu Münden in der Zeit 1390—1400[1]) entstanden ist, während die Anfertigung der Braunschweiger und Göttinger Malereien zu Anfang des 15. Jahrhunderts erfolgt sein wird.

Die überaus interessante niedersächsische Malerei harrt noch einer eingehenden Bearbeitung. Die genaue Beachtung der Filiation des francovlämischen Stiles wird eine ihrer Hauptaufgaben sein müssen.

(1) Recherchen nach Archivalien blieben leider erfolglos.

Digitized by Google

UNTERSUCHUNGEN ÜBER DEN THORANCSCHEN ECKSALON

Von RUDOLF BANGEL

Mit vier Skizzen im Text.

Auf der Jahrhundertausstellung Deutscher Kunst in Darmstadt war ein höchst wichtiges Dokument Frankfurter und auch deutscher Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts zum ersten Male dem Publikum zugängig: Der Ecksalon des Grafen Thoranc.[1]) Er gehört zu der Reihe jener Bilder, die während der französischen Besetzung Frankfurts (1759—1763) im Auftrage des Königsleutnants François de Théas, comte de Thoranc, von Frankfurter Malern im Hause des Rat Goethe angefertigt wurden, um den Schlössern des Grafen und seines Bruders in Grasse (Provence) als tapetenartiger Wandschmuck zu dienen. Der größte Teil jener Gemälde befindet sich noch heute in seiner ursprünglichen Anordnung in Südfrankreich; nur wenige Arbeiten konnten der Stadt ihrer Entstehung zurückgewonnen werden: Sieben Bilder aus der Geschichte Josephs, die auf Anregung und nach der genauen Angabe des 11jährigen Goethe von Trautmann ausgeführt wurden und heute im Frankfurter Goethemuseum bewahrt werden, und der zu besprechende Ecksalon des Königsleutnants.

In meinem kürzlich erschienenen Buche über Joh. Georg Trautmann[2]) wies ich bei der Erörterung von Trautmanns Anteil an jenem Gemäldezimmer (S. 122, Anm.) darauf hin, daß eine Veröffentlichung mit eingehenden Untersuchungen aus der Feder des Direktors des Frankfurter Goethemuseums, Prof. Heuer, erfolge, sobald der Salon seine endgültige Aufstellung im Neubau des Museums gefunden habe. Diese Veröffentlichung ist durch die ernste Zeitlage in weite Ferne gerückt. Da nun das Thorancsche Zimmer, das seit 1907 Eigentum des Goethemuseums ist, schon jetzt zur öffentlichen Diskussion zugelassen wurde, entschloß ich mich im Einverständnis mit Herrn Prof. Heuer meine persönlichen Ansichten über einige Bilder hier niederzulegen.

Illustrierte Zeitschriften werden demnächst farbige Reproduktionen von einzelnen Teilen des Ecksalons bringen, deren begleitender Text in allgemeinverständlicher Form gehalten ist. Im Gegensatz dazu wollen die vorliegenden Untersuchungen von rein wissenschaftlichem Standpunkt aus betrachtet sein. Von irgendwelchen Nachbildungen wurde im Hinblick auf die technische Unmöglichkeit beim jetzigen Zustand und unter Hinweis auf die schließlich wohl doch noch zustande kommende erschöpfende illustrierte Publikation Prof. Heuers abgesehen. Die beigegebene Skizze (S. 371) entspricht überdies dem beabsichtigten Zwecke vollkommen.

Das Thoranc-Zimmer besteht aus 26 Einzeldarstellungen: 2 großen Landschaften von Chr. G. Schütz d. Älteren, dem gewaltigen „Brand Trojas" von Trautmann, den bekannten 12 Monatsbildern von J. K. Seekatz, 2 schmalen Leisten, die Prof. Biermann sehr richtig als eigenhändige Arbeiten des J. A. B. Nothnagel erkannte, 4 größeren Wandbahnen und 5 Supraporten.

Wir beschränken uns auf die Betrachtung der beiden letzten, da die ersten schon

(1) Im „Amtlichen Katalog der Jahrhundertausstellung ..." Ausg. B, S. 171 wird der Graf stets Thorane genannt, obwohl seit Grotefends Untersuchungen (1904) zweifellos feststeht, daß er sich selbst Thoranc schrieb.

(2) Bangel, J. G. Trautmann u. s. Zeitgenossen ... in „Studien z. deutschen Kunstgesch." H. 173. Straßburg 1914.

Digitized by Google

an Ort und Stelle von O. Donner-v. Richter[1]) zweifellos sicher bestimmt wurden und auch späterhin keine anderen Zuschreibungen erfuhren.[2]) Die Schützschen Landschaften wie der Trautmannsche „Brand" sprechen sozusagen für sich, während die Monatsbilder, bis auf die übrigens nachträglich aufgesetzte Rokokoumrahmung Nothnagels, deutlich die Hand des Seekatz verraten.

Schwieriger ist die Bestimmung der vier Wandbahnen. Sie waren ursprünglich als Flanken des „Brandes von Troja" und seitlich zweier Fenster angebracht und zeigen in weißen Goldleisten je fünf Darstellungen: oben, inmitten und unten drei Landschafts- oder Figurendarstellungen in Hochformat, dazwischen kleine Breitbildchen in weißblauem Porzellanton.

Schon Donner-v. Richter unterließ es, auf die Maler der einzelnen Arbeiten einzugehen. Es genügte ihm „festzustellen, daß die Genregemälde in der Mehrzahl Arbeiten von Seekatz sind, die Landschaften mit Tierstaffagen und die Tier-Einzelbilder von Hirt herrühren. Ob Trautmannsche Genrebilder sich unter ihnen befinden, konnte er mit Sicherheit nicht ermitteln."[3]) Und auch die spätere Forschung ging an ihnen stets vorüber.

So kam es, daß sie vergessen mit den anderen Teilen des Salons in der Dachkammer des Frankfurter Goethehauses verstaubten und verschmutzten. Die eingetretene Nachdunkelung machte eine Feststellung überdies von Tag zu Tag schwieriger. Dennoch konnte ich bei einer gründlichen Untersuchung in vier der hohen Gemälde die Hand Trautmanns erkennen und weiter feststellen, daß diese vier ursprünglich nur zwei Breitbilder gewesen, die zum Zwecke der praktischen Anordnung zerschnitten und völlig zusammenhanglos in die weißen Holzleisten eingespannt worden waren. Daß dadurch der Arm eines Mädchens[4]) auf dem einen, der eines säbelschwingenden Mannes auf dem anderen Bilde mitten durchgerissen wurde, habe ich schon in meinem Buche über Trautmann[5]) mitgeteilt, in dem ich auch die guten künstlerischen Qualitäten der beiden Genreszenen (Räuberüberfall und Zigeunerlager) hervorhob. Die Festlegung der übrigen Darstellungen auf den Wandleisten war selbst mit Beistand von Herrn Prof. Heuer nicht möglich. Wir vertrösteten uns auf die große Publikation.

Als ich jetzt die schmalen Bahnen in Darmstadt wiedersah, gereinigt und neugerahmt, fiel mir eine im früheren Zustande niemals beobachtete Übereinstimmung der zwölf Höhenbilder auf. Die koloristische Tönung ist überall die gleiche: Ein dunkel gehaltener Vordergrund, wie ihn die holländischen Genremaler und vor allem Adriaen van Ostade angewandt, dient zur lichtvollen Betonung der Hauptgruppen des Mittelbildes, um im Hintergrunde wieder in undurchsichtiges Dunkel zu verschwinden; dies alles gegen einen hellen Abendhimmel gesetzt, der nach oben hin in lichtes Blau oder in weißgraue Wolken zerfließt. Diese Formationen treffen wir auch bei den Trautmannschen Zigeuner- und Räuberszenen. Trautmann wählte mit Vorliebe Abend- oder Nachtszenen zur künstlerischen Betätigung. Bekannt sind seine nächtlichen Feuersbrünste, in denen er sich eng an A. van der Neer und Egbert van der Poel, noch stärker aber an Adam Louiszoon de Colonia (1574—1651 Rotterdam) anlehnt. Im Amsterdamer Rijksmuseum befindet sich ein bezeichnetes

(1) O. Donner-v. Richter, Die Thoranc-Bilder in der Provence und im Goethemuseum zu Frankfurt a.M. im „Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts" 1904, S. 210 ff.

(2) Über die neuere Literatur s. Bangel, a. a. O., S. 4, Anm. 3.

(3) Donner-v. Richter, a. a. O., S. 225.

(4) Dies war übrigens auch schon Donner-v. Richter, a. a. O., S. 226 aufgefallen.

(5) Bangel, a. a. O., S. 121 f. Vergl. unsere Tafel (S. 371): 3 und 10, 5 und 8.

Digitized by Google

„brennendes Dorf“ [1]) von diesem Vorläufer van der Poels, das eine verblüffende Verwandtschaft mit Trautmann zeigt. Auch hier herrschen rotbraune neben einigen bläulichen Tönen vor. Dieses Rotbraun Trautmanns auf den Feuersbrünsten und ein saftiges Sepiabraun neben stark betonten Ockerstellen auf den Genrebildern sind charakteristische Eigenarten des Künstlers. Dadurch ist er stets von Seekatz zu unterscheiden. Auch die zwölf Höhengemälde auf den Bahnen zeigen diesen tiefen, durch das Nachdunkeln fast schwarzbraun gewordenen Gesamtton, aus dem nur hie und da die lichten Ockerfarben einzelner Häuserwände hervortreten. „Variiertes Kolorit des Mauerwerkes“ nennt es Donner und betont, daß diese Eigentümlichkeit neben der eigenartigen Behandlung des Himmels und der saftigen Deckung des rotbraunen Untergrundes die Hand Trautmanns im allgemeinen unschwer von der des Seekatz erkennen lasse. Ein Blick auf die Monatsbilder des Seekatz, die doch reine Genreszenen sind, spricht für die Richtigkeit dieser Beobachtung.

Eine weitere, speziell Trautmannsche Eigentümlichkeit betrifft die Wiedergabe der Figuren. Während Seekatz für die Karnationen ein hartes Rot verwendet, setzt Trautmann auf einen neutralen Fleischton ein zartes belebendes Rosa. Nicht nur seine Frauen zeichnet dieser Duft auf den Wangen aus. Auch die von ihm so häufig bevorzugten Greisenköpfe, von denen der vorzüglichste im Frankfurter historischen Museum aufbewahrt wird, lassen die eigentümliche Behandlungsweise deutlich erkennen. Die Darmstädter Ausstellung gab selbst die beste Gelegenheit zu Vergleichen: Auf dem „Brande von Troja“ im Ecksalon ist der Kopf des alten Anchises, den der Sohn Aeneas auf den Schultern fortschleppt, das typischste Beispiel für die Trautmannsche Auffassung. Von hier zu den verschiedenen Frauendarstellungen auf den Wandleisten ist nur ein kleiner Schritt; sie alle zeigen in Technik und Kolorit völlige Übereinstimmung mit dem Anchises und auch mit des Künstlers sonstigen Frauentypen auf biblischen und Genre-Szenen. Daß Trautmann seine Frauen mit Vorliebe in „Blau“ kleidet, will wohl nicht viel besagen; bemerkenswerter ist schon, daß dieses „Blau“ stets in dem gleichen hellen Tone vorkommt.

Schon hiernach steht die Urheberschaft Trautmanns kaum mehr in Frage. Aber auch die Behandlung des Baumschlags, des Beiwerkes und aller jener kleinen Züge, die wir später folgerichtig durchgehen werden, verraten derart seine Hand, daß die 12 Höhenbilder nur als Arbeiten Trautmanns angesehen werden können.

Die dazwischen liegenden Breitbildchen im Porzellanton erinnern etwas an die ähnlichen Darstellungen auf den Monatsbildern. Die Technik ist jedoch kräftiger und flüchtiger, was sich wohl durch ihre untergeordnete Bedeutung erklärt. Dies würde also nicht gegen den Schöpfer der Monatsbilder sprechen. Dagegen können die schlanken Figuren nicht von der Hand des Seekatz stammen, dessen untersetzte und plumpe Gestalten oft den Eindruck von Kindern erwecken, ein Mangel an Formempfinden, der übrigens auch dem frühen Trautmann eigen ist. Die Staffage auf den Porzellanbildern ist flott und sicher und vor allem anatomisch richtig gezeichnet; es sind überschlanke Gestalten, die auffallend denen auf den fünf Supraporten gleichen. Und diese Beobachtung brachte mich auf den Maler der breiten Porzellanbilder: Wilhelm Friedrich Hirt. Kein anderer kann diese kräftigen und

(1) Obwohl das Bild deutlich: L. A. Colonia bezeichnet ist, gibt es der Katalog (1911, Nr. 706) an dessen Sohn Adam de Colonia (1634—1685). Schon A. v. Wurzbach, Niederl. Künstlerlexikon I, wies darauf hin.

Digitized by Google

treffend sitzenden Pinselstriche auf die Leinwand gebracht haben, die besonders an den Lichtstellen des Himmels und der Kleidung virtuos aufsitzen. Gewöhnlich hebt sich die Staffage dunkler und intensiver von der duftig gehaltenen Landschaft ab, die, baum- und wasserreich im Vorder- und Mittelgrund, im Hintergrunde zuweilen die feine Silhouette einer befestigten Stadt oder eines einfachen Hauses sehen läßt. Der Baumschlag ist körnig und in der Silhouette stark faserig, genau wie bei dem der Supraporten. Und noch eine Übereinstimmung sei erwähnt: Auf der „Burgtreppe" (Taf. Nr. 2) schreitet eine Frau in ausgesprochenem Rokokogewand die Stufen herab. Dieselbe Frau ist auf der linken Rundszene einer der Supraporten im Sepiaton dargestellt. Ein derartiges Kostüm kommt im ganzen Ecksalon nur an diesen beiden Stellen vor. Für Hirt spricht ferner die ausgesprochene Unbeholfenheit in der Architekturwiedergabe. So trefflich er Tiere in die Landschaft zu komponieren wußte, so unvollkommen gelang ihm das in bezug auf Häuser oder ganze Städte. Stets erscheinen sie hart und unfertig. Diesen Mangel vermochte er niemals ganz zu überwinden.

Daß für die fünf Supraporten nur ein Maler in Betracht kommen kann, geht aus der völlig analogen Anordnung der Darstellungen hervor. In den fünf liegend ovalen Mittelfeldern zeigt der Vordergrund eine kleine baumbestandene Anhöhe, auf der sich zwei Personen bewegen. Rechts oder links davon schweift der Blick ungehindert über weites hügelartiges Gelände. Die überschlanken, meist in Braun gekleideten Figuren, die mächtigen Bäume mit körnigem Laubwerk, der duftige Fernblick lassen immer wieder an Hirt denken. Und wenn noch ein Zweifel an seiner Urheberschaft besteht, muß er vor der kleinen Kuhherde auf dem zweiten Mittelbild verschwinden: das sind prächtige Tiere, voll Leben und Bewegung, wie sie nur der Meister der Tierbilder, Hirt, zu schildern vermochte.[1])

So können wir jetzt als Gesamtergebnis unserer Untersuchungen feststellen, daß an den bis heute noch fraglichen Teilen des Thorancschen Ecksalons nur zwei Künstler beteiligt gewesen: Joh. Georg Trautmann an den zwölf Höhenbildern der Wandleisten und Wilhelm Friedrich Hirt an den acht Breitbildern im Porzellanton und den fünf Supraporten.

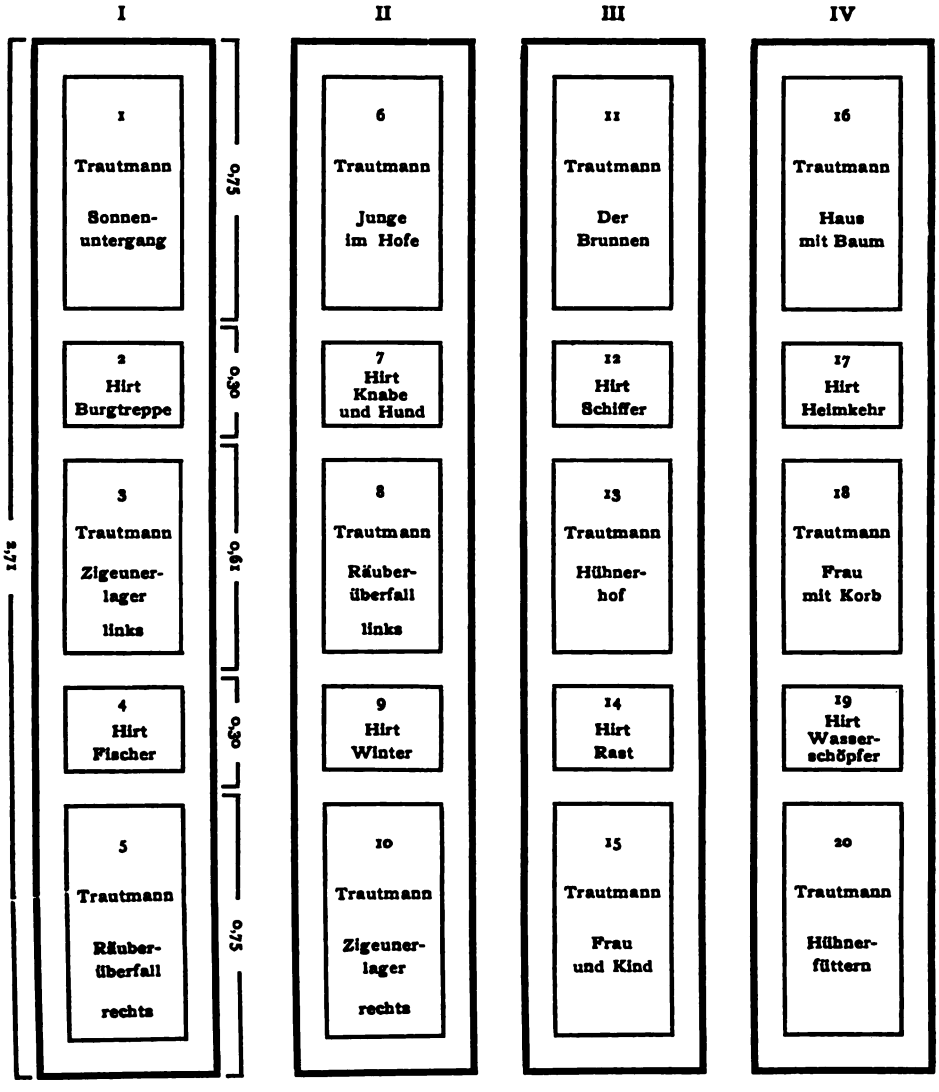
Wir betrachten die Arbeiten nunmehr im einzelnen, wobei wir im Hinblick auf die Ausführungen in meinem Buche über Trautmann (S. 122 ff.) die vier Zigeuner- und Räuberszenen als eigenhändige Schöpfungen des Künstlers voraussetzen dürfen.

Wandleiste I.

1. Trautmann: Sonnenuntergang. Bäume kompakt. Im übrigen durch seine rötlich-schwarzen Töne wenig ausgesprochen Trautmann.
2. Hirt: Burgtreppe. Frau im Rokokogewand mit Kind steigt die Stufen herab. Leicht angedeutete Silhouette der befestigten Stadt rechts. Schwache plastische Betonung. Typisch für Hirt.
3. Trautmann: Zigeunerlager. Linke Hälfte.
4. Hirt: Zwei Fischer. Faltengebung roh und flüchtig, aber sicher; besonders an den Lichtstellen. Die Gesichter durch zwei dunkle Farbenflecken, die Mund und Schatten unter der Nase andeuten, und einen hellen Lichtpunkt darüber gebildet.
5. Trautmann: Räuberüberfall. Rechte Hälfte.

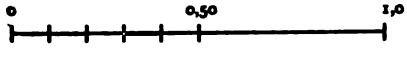
(1) Die je zwei seitlichen Rundfelder mit flüchtigen Darstellungen im bläulichen Tone sind infolge ihrer Bedeutungslosigkeit für die Beurteilung völlig wertlos.

Digitized by Google



Schematische Darstellung der vier Wandleisten aus dem Zimmer des Königsleutnants.

Zu: RUDOLF BANGEL,
UNTERSUCHUNGEN ÜBER DEN THORANCSCHEN ECKSALON



Digitized by Google

Wandleiste II.

6. Trautmann: Junge im Hofe. Stark nachgedunkelt und ruiniert. Das „variierte Mauerwerk" des Hauses zeigt die hellen Ockerstellen; der Himmel, am Horizont lichtgelb, wird nach oben stumpfblau mit weiß-grauen Wolken; Bäume duftig. Das Stilleben rechts vorne scheint dem auf dem Räuberbild rechts ähnlich zu sein. Alles spricht für Trautmann.
7. Hirt: Knabe mit Hund auf der Erde liegend. Im Hintergrund links silhouettenhaft und duftig blau eine Stadt. Rechts vorne grünliche Bäume. Der Junge trägt blaue Jacke und rotbraune Hosen, sein brauner Hund springt an ihm herauf. Das einzige Breitbild in Farben, die an die der Mittelfelder der Supraporten erinnern.
8. Trautmann: Räuberüberfall. Linke Hälfte.
9. Hirt: Winterlandschaft mit kahlen Weiden auf Steinboden. Links schreitet ein Wanderer. Ganz flüchtig. Hart.
10. Trautmann: Zigeunerlager. Rechte Hälfte.

Wandleiste III.

11. Trautmann: Der Brunnen. Links Betstation, rechts dunkles Haus, zwischen beiden ein Zaun, davor ein Baum. Im Hintergrund eines der hellen, typischen Häuser des Künstlers mit Ziegeldach und Mansardenfenster. Der Vordergrund sehr nachgedunkelt. Der Himmel am Horizont hell, links oben blau, rechts oben weiß-graue Wolken.
12. Hirt: Schiffer. Flußlandschaft in blaugrünen Tönen. Von rechts naht das von stehendem Mann gesteuerte Schiff. Auf beiden starker weißer Lichtaufsatz, etwa wie bei Nr. 4 (Fischer). Himmel bläulichgrün.
13. Trautmann: Hühnerhof. Häuser links im Hintergrund kleiner wie sonst. Bäume duftig wie auf Nr. 6. Himmel wie Nr. 11. Vorne Hühner in flotter Technik. Im Hintergrund Mann und Frau. Völlig farblos und aufgelöst in den dunkelbraunen Gesamtton.
14. Hirt: Rast vor der Ruine. Sitzende Frau mit Kind am Schoß, rechts davon halb von rückwärts ein stehender Mann. Ausführung der Staffage wie Nr. 4 (Fischer). Architektur, Haus mit Ruine kräftiger als sonst.
15. Trautmann: Frau mit Kind. Das gleiche Haus wie auf Nr. 10. Bäume duftig, wie Nr. 6, 13. Frau trägt weißes Häubchen, Halstuch und Aufschläge an den kurzen Ärmeln des blauen Kleides. Bloße Füße. Inkarnat von Gesicht, Hals, Armen und Füßen mit belebendem Rosaaufsatz. Himmel vorwiegend blau. Vordergrund wieder sehr dunkel.

Wandleiste IV.

16. Trautmann: Haus und Baum. Architektur rechts mit hellen ockeren Wandtönen und leicht zinnoberfarbigem Strohdach mit dem typischen Mansardenfenster. Baum links wie auf Zigeunerbild links. Im Hintergrund drei bewachsene antike Säulen mit Kapitäl, die auch auf anderen Werken Trautmanns erscheinen. Himmel hell wie bekannt.
17. Hirt: Heimkehr. Ausführung wie Nr. 2. Figuren von rückwärts kräftiger als ihre Umgebung.
18. Trautmann: Frau mit Korb, die Treppe zum Hause hinaufsteigend. Dach des Hauses links, Treppenrampe und Häuschen rechts im bekannten Ockertone.

Digitized by Google

Frau gekleidet wie auf Nr. 15. Bäume wie Nr. 6, 13, 15. Himmel blau mit weißgrauen Wolken. Boden hell wie sonst Himmel und Mauerwerk. Stark nachgedunkelt.

19. Hirt: Wasserschöpfer. Einfaches Haus mit Strohdach. Hart und unbeholfen. Mann vom Rücken, kräftiger als die Landschaft. Stroh, Pflanzen, Brunnentau, wie alles andere sehr roh und flüchtig; und dennoch sicher.

20. Trautmann: Hühnerfüttern. Kleine Häuser links wie Nr. 13. Daran anschließend Zaun mit geöffnetem Tor, der stark an den des rechten „Räuberbildes" erinnert. Auch der Himmel wie dort. Bäume rechts duftig wie Nr. 6, 13, 15, 18. Figuren haben gewisse Ähnlichkeit mit Seekatz, besonders der Mann links, der Junge am Rock der Mutter, diese selbst in rotem Mieder in der Farbe des Kleides Cornelias auf dem April der Monatsbilder. Am Gesicht wurde anscheinend geputzt und ausgebessert. Das Inkarnat an Hals und Armen wie deren Technik zeigen wieder Trautmanns Hand.

Digitized by Google

MISZELLEN

JOHANN GEORG TRAUTMANN UND BREENBERGH

Hierzu zwei Abbildungen auf einer Tafel

Unter den Josephsbildern im Frankfurter Goethemuseum fällt der Getreideverkauf durch die ungewöhnliche Größe, durch das Hochformat wie durch die reiche figurale Komposition auf. Die Bildbühne wird durch einen Treppenaufbau in zwei Zonen zerlegt, deren obere Joseph beherrscht, von seinen Leuten umgeben, ein Schreiber am Pult ihm zur Seite. Unten vor der Treppe sitzen um einen Steintisch weißbärtige Patriarchen, die dem hinzukommenden Volk das Getreide verhandeln. Daß die Josephsgeschichten von Johann Georg Trautmann, dem Haupt der Frankfurter Malerschule im 18. Jahrhundert (von 1759—62) gemalt sind, erkannte schon Donner v. Richter (Thoranc-Bilder, S. 244 ff.) und wird neuerdings von Rudolf Bangel (Joh. Georg Trautmann und seine Zeitgenossen, Straßburg 1914. S. 143 ff.) noch einmal ausführlich begründet. Beiden aber entging, daß Trautmann die Bildkomposition von Bartholomeus Breenbergh übernommen hat. Breenberghs Bilder schätzten schon die Zeitgenossen, im 18. Jahrhundert aber wurde er eher noch höher gehalten. Das Bild Breenberghs mit dem gleichen Vorwurf, datiert 1644, hängt in der Dresdener Galerie, wohin es 1754 aus der Sammlung de la Bouexière in Paris gelangte. Trautmann wird es kaum gekannt haben, wahrscheinlicher ist, daß ihm ein Stich die Komposition vertraut machte. Schon im 17. Jahrhundert stach Johannes de Bisschop zwei große Historien Breenberghs, die Marter des Laurentius und eben den Getreideverkauf durch Joseph (vgl. Thieme-Becker, Allg. Lexikon d. bild. Künstler, IV, 565). Von weiteren Stichen nach Breenberghs Bild kenne ich aus dem 18. Jahrhundert das große Blatt, das bei dem Kupferstecher Peter Schenk junior erschien, der im Anfang des 18. Jahrhunderts in Amsterdam einen Kunsthandel begründete (Nagler, Die Monogrammisten, Bd. IV, Nr. 3278) und einen anonymen Stich im Gegensinn.

Es ist nun interessant zu sehen, wie sich bei Übernahme des Kompositionsschemas der Aufbau der Architektur wie der Charakter aller Figuren gewandelt hat. Aus dem Breitbild ist ein Hochbild geworden, indem Trautmann nur die linke Hälfte der Komposition übernahm und die Kamelreiter, die sich bei Breenbergh auf der andern Bildhälfte breitmachen, als belangloses Grüppchen tief in den Grund schob. Bei Breenbergh führt die Treppe hinauf zu den Hallen des Palastes, der nach seiner räumlichen Erscheinung völlig erklärt wird. Trautmann dagegen hat über Sinn und Zweck seiner Steintreppe nicht nachgedacht, sie ist ihm nichts als ein brauchbares Bühnenversatzstück. Die Figuren aber hat Trautmann durchweg in „Rembrandtscher Manier" gesehen. Alles was der Italianist Breenbergh noch an Linienfestigkeit besaß, ist in den locker tupfenden malerischen Vortrag des Rokoko umgewandelt. Als Paradigma dieser Wandlung kann der Schreiber am Pult neben Joseph gelten. Bei Breenbergh geradezu noch ein Typ Lucas van Leydens, bei Trautmann dagegen der Greisentyp des jungen Rembrandts, nur ins Niedliche und dem Persönlichkeitsgehalt nach Winzige travestiert. Wichtig als Zeitsymptom ist der Versuch Trautmanns mit den Augen des jungen Rembrandt die Welt zu sehen. Er schwimmt da in einer Strömung, von der gleichzeitig auch die Ph. H. Brinckmann, Christian W. E. Dietrich, Anton Riedel und andere erfaßt waren, und die, wenn man von direkten Rembrandtfälschern wie Johann Zick aus Ottobeuren absieht, auf Niederdeutschland beschränkt bleibt und etwa in Frankfurt den südlichsten Punkt erreicht.

Kurt Gerstenberg

Digitized by Google

REZENSIONEN

PAUL ZUCKER, Raumdarstellung und Bildarchitekturen im Florentiner Quattrocento. Mit 41 Abbildungen. Verlag von Klinkhardt & Biermann, Leipzig, 1914.

Der Kampf um den Raum bildet für die Malerei und Reliefkunst des Florentiner Quattrocento eines der hervorstechendsten und entwicklungsgeschichtlich bedeutsamsten Merkmale. In der Erfindung und Wiedergabe von Architekturen fand das Bestreben der Künstler, den Raum als dreidimensionales Gebilde illusionistisch auf der Fläche zum Ausdruck zu bringen, sein höchstes Ziel. Eine Prüfung der Bildarchitekturen muß daher auch die wichtigsten Aufschlüsse über das Wesen der Raumdarstellung in der Florentiner Malerei und Plastik ergeben.

Seit langem schon hat die Kunstgeschichte die Bedeutung der Raumdarstellung durch die Fläche und Linie als zuverlässiges, historisch objektives Kriterium erkannt, aber es war bisher bei Einzeluntersuchungen geblieben. Nunmehr tritt Paul Zucker mit einer Arbeit hervor, die in systematischer Weise das ganze Gebiet innerhalb der Florentiner Kunst und für den wichtigsten Zeitabschnitt behandelt. Zucker beschränkt sich auf eine Untersuchung der perspektivischen Komposition, wie sie in der Verwendung und Ausgestaltung von Bildarchitekturen zutage tritt. Die eigentliche „malerische Perspektive", die erst das Mittel an die Hand gibt, Bildarchitekturen der Erscheinung entsprechend wiederzugeben, behandelt er nur ganz nebensächlich. Die Unterscheidung von kompositioneller und projektivischer Perspektive, die hier, wenn auch stillschweigend, gemacht wird, sichert dem Werke Zuckers erst die Möglichkeit, eine abgerundete Darstellung zu geben; das projektivische Problem hätte ihn weit in die Geschichte der Mathematik hineingeführt, ganz abgesehen von dem Mangel an Vorarbeiten.

Nach Angabe des Verfassers waren es drei wesentliche Gesichtspunkte, die ihn bei der Betrachtung der Entwicklung des Jahrhunderts leiteten: „Die Eroberung des Raumes durch Malerei und Reliefkunst, die Rhythmisierung der Komposition durch Verwendung von Architekturhintergründen und endlich das Verhältnis der wiedergegebenen Architekturen zu den wirklichen Bauten und Ausgrabungen der damaligen Zeit."

Der Einleitung, die einen Überblick über die verschiedenen Gebiete der Flächenkunst gibt, auf denen sich die raumschöpferische Phantasie der Frührenaissance gestaltend betätigt, folgt als Einführung in den eigentlichen Stoff eine Analyse der Raumdarstellungen Giottos. Die Überschrift des Kapitel I: „Rückblick" hätte wohl besser „Rückblick auf das Trecento" gelautet. Der Text stützt sich auf Volkmanns bekannte Arbeit „Die Bilderarchitekturen, vornehmlich in der italienischen Kunst", ohne wesentlich neue Gesichtspunkte zu ergeben. Das zweite Kapitel entwickelt am Beispiel Fra Angelicos, der alle Phasen des Werdeganges der Florentiner Kunst vom Trecento bis zum Beginn der Hochrenaissance durchmacht, anschaulich den Bruch der neuen Zeit mit der mittelalterlichen Tradition: das Aufgeben der aufrißartigen Architekturumrahmung zugunsten dreidimensionaler Gebäulichkeiten, die Erweiterung des Raumes im Verhältnis zur Figur und das Auftauchen von Renaissancebildungen im Detail. Masolino wird im folgenden Abschnitt (III) zusammen mit Masaccio behandelt. Auf den Streit der Meinungen über die Zugehörigkeit der einzelnen Arbeiten geht der Verfasser nur insoweit ein, als er sich das Recht vorbehält, seine eigene Meinung auszusprechen. Für seine Zwecke war es auch nicht nötig, bei jedem einzelnen Fresko den Urheber „mit voller Bestimmtheit" zu nennen. Der Streit, der das Verhältnis Masolinos zu Masaccio betrifft, beginnt nachgerade lächerliche Formen anzunehmen; um so mehr kann sich der Verfasser beglückwünschen, das Auge unverrückbar auf sein Ziel gerichtet zu haben. In dem größeren entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang, in dem die beiden Meister auftreten, steht ihr Gesamtwerk klar umrissen da: Die Malerei ist aus einer Flächenkunst zu einer Raumkunst geworden. Hilfsmittel boten den Malern die durch Brunelleschi neu gewonnenen und übermittelten Kenntnisse der Perspektive, die vor allem an Darstellungen von Baulichkeiten verdeutlicht werden. Häufig erscheinen die Baulichkeiten als das wesentliche perspektivische Gerüst der ganzen Bildkonstruktion. Und weiter: „Die mehr dekorative, bildgliedernde, rhythmische Funktion der Architektur tritt gegenüber den Werken früherer Meister etwas zurück, wenn sie auch nicht ganz verschwindet. Die wiedergegebenen Einzelformen sowohl wie der Gesamtorganismus der Gebäude bedeuten einen vollständigen Sieg des neuen national-lateinischen Empfindens der Renaissance über die mittelalterlichen Bildungen." Das Eigenschaftswort „national-lateinisch" ist in diesem Zusammenhange nicht recht verständlich. —

Digitized by Google

Es folgt in Kapitel IV ein psychologischer Exkurs, der sich auf die Entstehung der räumlichen Vorstellung bezieht und die Ergebnisse der Forschung eines Helmholtz, Hering, Lipps und anderer erkenntnis-theoretisch für die besondere Aufgabe zu verwerten sucht. Ob die Abschweifung an dieser Stelle erforderlich war, ist zweifelhaft; wenn aber einmal auf die physiologischen Grundlagen der räumlichen Erkenntnis eingegangen werden sollte, so hätte es mit weit größerer Gründlichkeit geschehen müssen, oder aber, die Erörterungen mußten in der Einleitung untergebracht werden. Das Kapitel „Allgemeines zur Psychologie der Raumdarstellung" zerreißt den Zusammenhang und ist ein ziemlich flüchtiger Versuch auf einem dem Verfasser offenbar ferner liegenden Gebiet. Die Verbindung mit dem Hauptthema stellt Kapitel V wieder her, das die räumliche Darstellung in den Gemälden von Uccello, Castagno, Domenico Veneziano und — Fra Filippo behandelt. Filippos Zugehörigkeit zu den „Realisten" wird durch den Hinweis auf Analogien zwischen seinen und der übrigen Maler Architekturdarstellungen begründet. Bei der Würdigung der einzelnen kommt Uccello zu kurz. Die Zeichnungen seiner Mazzocchi in den Uffizien zu Florenz allein beweisen, daß er sich um die Ausbildung und Verwertung der neuen Brunelleschischen Lehren großes Verdienst erworben hat. Auch Vasaris Vita des Uccello hätte nicht ganz ignoriert werden dürfen, zumal Vasari beschreibt, wie Uccello seine perspektivischen Kenntnisse in Architekturzeichnungen praktisch verwertet hat. Endlich stand das, wenn auch schlecht erhaltene Fresko der „Sintflut" im Klosterhof von S. Maria Novella dem Studium zur Verfügung. — Benozzo Gozzoli nimmt, was durchaus berechtigt ist, ein Kapitel für sich ein (VI). „Das Endresultat seiner Bemühungen", sagt Zucker, „war eine vollständige und umfassende Beherrschung der Perspektive, ein sicheres Erzielen von räumlichen Wirkungen und ein vollständiger Sieg der neuen Formen und Baugesinnung." Die beiden folgenden Abschnitte (VII und VIII) sind der Plastik gewidmet; nach Absicht des Verfassers bleibt die Untersuchung auf das Relief beschränkt. Die Gelegenheit einer prinzipiellen Auseinandersetzung über den „Raum" in Bild und Relief hat sich der Verfasser des Buches entgehen lassen. Eine theoretische Gegenüberstellung der beiden Kunstgattungen im Hinblick auf die Möglichkeiten der Raumdarstellung hätte den Vorteil mit sich gebracht, die Bronzegemälde des Ghiberti von vornherein als ein charakteristisches Zeitsymptom zu erkennen. Die Verleugnung aller ästhetischen Gesetze des Reliefs ist eben nur da denkbar, wo das Interesse an der malerischen Perspektive alle anderen Interessen überwiegt. — Erst Donatello erzielt „wirkliche Architekturdarstellung und perspektivisch-illusionistische Wirkung im Relief bei Verzicht auf die Anwendung malerischer Mittel". Agostino di Duccio und Antonio Filarete beschließen in diesem Abschnitt die Reihe der Künstler, die sich als Meister des Reliefs in Architekturwiedergaben hervortun. Unter den „Maler-Bildhauern" (Kapitel IX) interessieren den Verfasser vornehmlich Francesco Pesellino, Antonio —, Piero Pollaiuolo und Andrea del Verrocchio. Mehr Aufmerksamkeit hätte wohl dem Verkündigungsbild des Piero Pollaiuolo im Kaiser Friedrich-Museum gebührt. In kaum einem Gemälde aus dem italienischen Quattrocento stoßen die Gegensätze zwischen der plastischen und malerischen Auffassung so heftig aufeinander wie gerade in diesem Bilde. Die Figuren sind im Maßstab vom Raum, der sie umgibt, verschieden, sind unter einem anderen Horizont gesehen als dieser, und dazu noch in einer besonderen Raumzone, „reliefmäßig" (man möchte fast sagen: vor dem Raum, in dem sie sich doch befinden!) angeordnet. Wir vermuten, daß der Innenraum, wie beim Dreifaltigkeitsfresko Masaccios in S. Maria Novella, die Schöpfung eines dem Maler befreundeten Architekten ist, und daß er nachträglich der Figurengruppe des Entwurfs hinzugefügt wurde. Doch bleibt auch ohne die Bestätigung dieser Vermutung das Bild eines der aufschlußreichsten Denkmäler für die Würdigung der Florentiner Raumwiedergabe.

Je mehr sich die italienische Malerei und Plastik dem Ende des Jahrhunderts nähern, desto auffälliger werden die Bestrebungen der Künstler, durch die Linienführung der Bildarchitektur die Wirkung der Figurenkomposition zu steigern. Der Raum gerät also für die Komposition wieder in Abhängigkeit von der Figur, nur mit dem Unterschiede gegen das Trecento, daß er illusionistisch dargestellt wird. In einem Kapitel (X), das sich betitelt: „Bildarchitektur und Einfühlung", versucht Zucker die Erscheinung vom kunst-physiologischen Standpunkte aus zu erklären. Etwas spät, durch die vielen Einschaltungen, kommen Boticelli, Filippino Lippi und Domenico Ghirlandajo an die Reihe, denen die beiden folgenden Abschnitte in erster Linie gelten. Filippinos Raumkunst feiert in einer barocken Verbindung von Bild- und Rahmenarchitektur ihre Triumphe, auch bei Boticelli tritt ein barockes

Digitized by Google

Element in der Ausgestaltung der Architektur zutage (XI und XII). Den Abschluß eines reichen Lebenswerkes und zahlreicher bereits gelungener Versuche, den Raum als Erscheinung festzuhalten, bilden Domenico Ghirlandajos berühmte Fresken im Chor von S. Maria Novella. Eine aristokratisch-bürgerliche Gesinnung prägt, wie den Bewohnern, den Räumen ihren Stempel auf, die in der heiteren Pracht eines verschwenderisch waltenden Kunstgewerbes den Blick des Beschauers auf sich lenken. Figuren und Raum aber schließen sich, wie in Stil und Empfindung, perspektivisch zu unlöslicher Einheit zusammen.

Mit einer kurzen Betrachtung über die Plastik vom Ende des Jahrhunderts, hauptsächlich der Werke des Bernardo Rosellino und Benedetto da Majano, endet Zuckers Untersuchung über einzelne Florentiner Künstlerpersönlichkeiten — und Gruppen.

Seine „prinzipielle Schlußbetrachtung" gibt eine Zusammenfassung früherer Ergebnisse, die sehr willkommen erscheint. Als Anhang ist dann dem Buche noch eine kurze Untersuchung über die Architektur- und Raumdarstellung in der zeitgenössischen Malerei und Reliefkunst Umbriens und Sienas beigefügt. Innerhalb der umbrischen Kunst vollzieht sich, dem Verfasser zufolge, bei Piero dei Franceschi, innerhalb der sienesischen bei Vecchietta der entscheidende Umschwung von der mittelalterlichen zur quattrocentistischen Auffassung.

Das Buch Zuckers kam einem mehrfach geäußerten Wunsche entgegen und wird mit um so größerer Genugtuung begrüßt werden, als der Autor seine Aufgabe ohne Zweifel glücklich gelöst hat. Wir wünschen nicht mißverstanden zu werden, wenn wir auf Dinge aufmerksam machten, die unseres Erachtens Mängel darstellen. Es ist ein Leichtes, bei einem Werke, zu dessen Abfassung Jahre gehören, Einzelheiten zu beanstanden, wenn man nur einigermaßen mit dem Stoff vertraut ist. Kleine Ungeschicklichkeiten in der Disposition und Ungenauigkeiten im Text beseitigen nicht die Vorzüge, die der Zuckerschen Arbeit eine grundlegende Bedeutung für alle weiteren Forschungen auf diesem Gebiete sichern.

G. J. Kern.

EMIL SCHAEFFER, Von Bildern und Menschen der Renaissance. Berlin, J. Bard. 1914. Mit 30 Abbildungen. 223 S.

Art und Ton dieser Aufsätze, die der Verfasser auf Anregung seines Verlegers gesammelt herausgibt, sind den Lesern der „Monatshefte" wohlbekannt; ist doch von den fünfzehn mehr als ein Drittel zuerst in dieser Zeitschrift veröffentlicht worden. Zu den an anderen Stellen gedruckten (Neue deutsche Rundschau, Zeitschrift für bildende Kunst, Sammelwerk „Das Porträt" und Insel-Almanach) hat der Verfasser noch drei Inedita hinzugefügt, die ihn, wie die meisten älteren, bei seiner Lieblingsbeschäftigung zeigen, die bedeutenden Züge von „Menschen der Renaissance" in unbekannten oder verloren geglaubten Bildnissen nachzuweisen oder, um es mit einem Bilde der kurzen Vorrede auszudrücken, das meerhafte Rauschen und Raunen der fernen großen Zeit im zierlichen Muschelgebilde einzufangen. So unternimmt er den Versuch, einem Tizianartigen Frauenbildnisse in Kassel den einleuchtenden Namen Eleonora Gonzaga anzuheften; nicht minder scharf sah sein Auge, als es in einem schönen, allgemein aber wenig beachteten Original Tizians im Prado (Nr. 481) Messer Daniello Barbaro mit der „schlackenlos reinen Seele", den Rhetoriker, Philosophen und Gesandten am englischen Hofe Eduard VI. erkannte und in der Sammlung Michaelis in London in einem Porträt von Vasaris Hand, ein bisher unbekanntes Bildnis Paolo Giovios nachwies, jenes Meisters biographischer Denkmale, dem Vasari mit seinen Vite gefolgt ist.

Diese neuen Funde und Feststellungen werden, genau wie die in ähnlicher Richtung sich bewegenden älteren Versuche Schaeffers, die Zustimmung der Fachkritik finden. Dem Tatsächlichen nach gewiß allerseits; die Form allerdings, in der sie geboten werden, dürfte teilweise, insonderheit bei den puritanischen Esoterikern der Forschung, wieder Bedenken hervorrufen. Schaeffer hat den durchaus berechtigten, leider in unserem Fach viel zu seltenen Ehrgeiz, die Ergebnisse seines Forschens in einer bewußt gepflegten literarischen Form vorzutragen. Er wählt dafür das Muster des Kultur-Essais, und man muß gestehen, daß er in Reichhaltigkeit, Abrundung und besonders in der Grazie, mit der er das ungelenke Material der rohen Tatsachen, Vermutungen, Vergleiche und Beschreibungen meistert, hohen Anforderungen genügt. Dafür sollte man dankbar sein. Allerdings verführt ihn die Leichtigkeit der Hand, die ihm vor Wenigen eigen ist, gelegentlich dazu in den Feuilletonstil des Tagesschriftstellers abzuirren, und seine kokette Scheu, in den ausgetretenen Gleisen der einseitigen Fachmenschen dahinzuwandeln, macht ihn sogar in Geschmacksfragen unsicher. Automobil, Luftschiff und Kino z. B. (S. 175) sind Worte, die sich nach

Digitized by Google

meinem Gefühl in einer Erörterung über Renaissancekultur verbieten sollten, sonst opfert man um den Preis eines Witzes die einheitliche Stimmung eines reich geschauten Kulturbildes. Fast in jedem Aufsatz wird man auf eine solche feuilletonistische Arabeske stoßen, die stört, weil sie im Widerspruch zu der historischen Gravität des Gegenstandes steht.

Der Hang zum Feuilletonistischen (dem nachzugeben übrigens eine besondere Begabung voraussetzt), drängt sich mehr im ersten Teil der Sammlung, der von „Bildern" der Renaissance redet, vor. Ein Meisterstück dieser Art ist die witzig-elegante Besprechung der Florentiner Porträtausstellung „anno" 1911, wie es in seltsamer Umständlichkeit vor fast jeder Jahreszahl des Buches zu lesen steht. Aber sie fällt im Ton aus dem Ganzen heraus, genau wie die erste größere Abhandlung „Im Palazzo Pitti" trotz mancher feinen kunstgeschichtlichen Beobachtung allzu sehr aus dem Bedürfnis und dem Geschmack des Tagesschriftstellers, der an seine Leser denkt, geschrieben ist. Seinen eigenen Ton findet der Verfasser dann in dem „von Menschen" betitelten zweiten Teil. Man kann ihn ablehnen, wenn man will — ich will es nicht! — aber man muß zugestehen, daß er den Reiz persönlicher Färbung hat. Nur die „Legende von Lucrezia Borgias Schönheit" mit ihrer amüsanten Anulkung von Adolf Stahr, die in einem buntgemischten Almanach mit ihrer ironischen Ungeniertheit ganz gut am Platze war, hätte in dieser Form den Umzug aus einer „Mietskaserne der Literatur" in einen von Peter Behrens ausgestatteten Eigenbau nicht mitmachen dürfen.

Doch soll über der Form, die der Verfasser mit weltmännischer Sorgfalt gepflegt hat, die mühevolle Gewissenhaftigkeit der eigentlichen Forschung nicht vergessen werden. Die Kulturausschnitte, die er gibt, sind wahr beleuchtet, die Einzelprobleme einwandfrei erörtert, die Resultate sorgfältig erwogen und ohne die kategorische Bestimmtheit pedantischer Rechthaberei hingestellt. Mit einer Fülle von Anmerkungen läßt er in seine ausgebreitete Belesenheit einen Blick tun, wobei er sich sehr zu seinem Vorteil und zugunsten seiner Sache über die enge Fachgelehrsamkeit hinausgewachsen zeigt. Er entschädigt mit dem Schwergewicht dieser nüchternen Belege die grimmigen Kostverächter seiner literarischen Flottheit und gibt für die Feinschmecker seinem Buche durch den ironischen Kontrast von Text und Anmerkungen eine Würze mehr.

Der typographischen Ausstattung des Buches ist viel Sorgfalt zugewandt. Der Satz erscheint in einer von Peter Behrens erfundenen „Mediaevalschrift", einer etwas verschnörkelten Antiqua, die nur gelegentlich in den Interpunktionen eine gesuchte Sonderbarkeit annimmt. Leider stehen die Abbildungen in ihrer unscharfen und schmutzigen Druckweise zu der Sauberkeit der Type und des Papieres in einem betrübenden Gegensatz. Als Belege für den Text sind sie so gut wie unbrauchbar und schon in Anbetracht des hohen Preises hätten sie besser ausfallen müssen. Die Leistungsfähigkeit des Verlages hat doch schon manche rühmliche Probe abgelegt; warum versagte sie vor einem so wesentlichen Bestandteil, der dem Buche die schöne Einheitlichkeit der äußeren Erscheinung gesichert hätte? Hans Mackowsky.

FRANZ M. FELDHAUS, Lionardo der Techniker und Erfinder. Mit 9 Tafeln und 131 Abbildungen im Text. Verlegt bei Eugen Diederichs, Jena 1913. (M. 10.—.)

Wer sich über den Techniker und Erfinder Lionardo unterrichten wollte, war bisher auf die Zusammenstellungen in Seidlitzens großem Lionardowerk und auf die Auszüge in dem trefflichen Buche Marie Herzfelds angewiesen, wenn er nicht auf die Quellen selbst zurückgehen wollte. Aber diese Zusammenstellungen und Auszüge, so dankenswert sie auch sind, genügten für ein tieferes Verständnis der ungeheuren Persönlichkeit Lionardos doch nicht, weil sie höchstens die Erkenntnis ermöglichten, wie groß der Umkreis seiner Interessen war und um wieviel er in seinen Forschungen und meist auch in seinen Ergebnissen der übrigen Menschheit vorausgeschritten ist. Beim Zurückgehen auf die Quellen machte sich dann sehr schnell der Übelstand fühlbar, daß die Kenntnis des Laien in technischen Dingen in den meisten Fällen zu gering war, um die Abkürzungen der schließlich doch nur zum eigenen Gebrauch hingeworfenen Notizen aufzulösen oder die häufigen Mitteilungslücken aus eigenen Mitteln zu füllen. Aber selbst bei vollständig und ausführlich überlieferten Notizen schädigte die ungewohnte und schwer übersetzbare Ausdrucksweise Lionardos das Verständnis empfindlich. Man muß daher um so dankbarer dafür sein, daß ein so vorzüglicher Kenner der Technik und ihrer Entwicklung wie F. M. Feldhaus es unternommen hat, eine Zusammenstellung der technischen Notizen Lionardos zu geben und zugleich die erläuternden Bemerkungen in die Ausdrucksweise des modernen

Digitized by Google

Ingenieurs zu übersetzen. Auch ist mit Erfolg versucht worden, den Seidlitzschen Wunsch zu erfüllen, bei den einzelnen Projekten festzustellen, was davon auf damals bereits bestehende Lösungen und auf die Arbeit von Vorgängern und Zeitgenossen zurückgeht.

Für eine einheitliche Vorstellung vom Wesen des großen Florentiners ist auch eine genaue Kenntnis seiner technischen Leistungen unerläßlich. Sie muß sich nicht nur auf die Gegenstände seiner Forschung und auf die Untersuchung ihrer Selbständigkeit ausbreiten, sondern vor allem auf die Mittel und die Methoden, mit denen er arbeitete. Über seine theoretischen Studien in allen Wissenschaften sind wir gut unterrichtet, und die Betätigungen, die ihm zu seiner Zeit den phantastischen und gefährlichen Ruf eines Hexenmeisters eintrugen, haben ihm heutigen Tages den Ruhm gesichert, der erste Forscher gewesen zu sein, der seine Arbeiten auf die sicheren Grundlagen des Experiments und der Mathematik stellte. Er hätte aber nicht der große darstellende Künstler sein müssen, den allein die Zeitgenossen in ihm kannten, wenn er nicht den Weg von der reinen Mathematik zur angewandten gegangen wäre, zur Mechanik vor allem, die er das Paradies der mathematischen Wissenschaften nannte, weil in ihr erst die Mathematik wahrhaft fruchtbringend wird.

Daß er der erste war, der sich bei den Darstellungen seiner Kunstwerke nicht bei der Oberfläche begnügte, sondern sich bei allen Gebilden von dem organischen Aufbau und den mechanischen Bedingungen der Bewegungen Rechenschaft gab, ist oft erwähnt worden. Jetzt erkennt man, daß sich umgekehrt in den technischen Arbeiten die Strenge des wissenschaftlichen Denkens und die Sorgfalt der mechanischen Ausführung ergänzen durch den feinen Sinn für Klarheit des Aufbaues, für freie Gliederung der Teile und für Aufsuchung und Benutzung der einfachsten Gesetze, der dem großen Künstler eigen ist. Es will nicht viel besagen, daß ein Entwurf des Proportionalzirkels ein reifes Meisterstück der Schmiedekunst darstellt; das hätte Benvenuto auch leisten können. Aber daß Lionardo nichts weiter als die Gesetze der Zentrifugalkraft und der kommunizierenden Röhren genügen, um eine neue und geniale Art von Entwässerungsapparaten zu schaffen, bezeichnet das Genie, das in jedem Problem sofort den Kern und den einfachsten Weg zur Lösung sieht. Daß diese Vorgänge innerhalb der Arbeit des größten Florentiners deutlich werden, daß man erkennt, wie er sogar aus den Gesetzen des Materialverlustes und der natürlichen Abnutzung noch Vorteile, Hilfen und neue Anregungen zu ziehen vermag, darin besteht der große und dankbar anzuerkennende Wert des Buches.

Demgegenüber steht ein Mangel: daß nämlich die praktische Tätigkeit von der theoretischen, die sie vorbereitet und begleitet, zu scharf getrennt ist. Der Generalingenieur Cesare Borgias stellte nicht nur Geschütze und Geschosse her, die moderne Erfindungen, wie die Schrapnellkugeln und den Hinterlader vorausnehmen, sondern er begründete diese Arbeiten auf eingehenden Untersuchungen über Gewicht, Flugbahn und Tragweite. Und seinen Entwürfen für Befestigungsmauern lag die Erkenntnis zugrunde, daß die Kraft der Schußwaffen sich um $^2/_3$ gesteigert habe, und also die Widerstandsfähigkeit der Mauern um den gleichen Betrag erhöht werden müsse. Die Vernachlässigung solcher Zusammenhänge führt dann zu einer Schilderung der Lionardoschen Flugstudien, die nur deren Ergebnisse verzeichnet, aber nicht auf ihre allmähliche Entwicklung eingeht, und zum Beispiel die Frage ganz umgeht, ob Lionardo wirklich bis zuletzt an eine Brauchbarkeit seiner Maschinen glaubte, oder, wie es nach der Äußerung Cod. Atl. 161a scheint, einsah, daß es zu praktischer Leistung mangels eines geeigneten Triebmittels nicht kommen könne, was für die Beurteilung des Ingenieurs Lionardo doch schließlich recht wichtig ist.

Abgesehen von dieser selbstgewählten Beschränkung ist aber dem Buche nur volles Lob zu zollen. Der gewaltige Umkreis des Lionardoschen Schaffens scheint ganz abgeschritten zu sein. So weit ich sehen kann, fehlen höchstens die Arbeiten an Dezimal- und anderen Wagen. Die Abbildungen sind sorgfältig gewählt und in großer Zahl und vorzüglicher Ausführung vorhanden. Kleine Versehen, wie daß das Klischee der Froschklemme Abb. S. 67 auf dem Kopfe steht, und das Radschloß auf Tafel 5 quer statt hoch gestellt ist, lassen sich leicht beseitigen. Es wäre schön, wenn der hoffentliche Erfolg des Feldhausschen Buches Kennern der einzelnen Gebiete und dem Verlage Diederichs, der sich um die Zugänglichkeit der Dokumente für die Kultur der italienischen Renaissance schon so große Verdienste erworben hat, Mut machte, auch die anderen Felder der Tätigkeit Lionardos gleicherweise zu behandeln. Besonders für die Anatomieblätter, die die Anatomen Blumenbach und Hunter nicht genug bewundern konnten, und für die mathematischen Aufzeichnungen wäre das zu wünschen.

H. Friedeberger.

Digitized by Google

FRANZ STUDNICZKA, Das Symposion Ptolemaios II., nach der Beschreibung des Kallixeinos wiederhergestellt. (Abh. d. Sächs. Ges. d. W. XXX. Bd. Leipzig, B. G. Teubner, 1914. 9 M.)

Die dürftige monumentale Überlieferung hellenistischer Bauten macht die literarische über sie wertvoller als sie es für erhaltene Denkmäler (die nur ihrer Prüfung dienen können) sein kann. Die architekturgeschichtliche Exegese ist denn auch, auf die Anregung Puchsteins, und hauptsächlich durch die Schule Studniczkas in Angriff genommen worden, seitdem man sich um das Bild der hellenistischen Kunst und Architektur zu bemühen anfing, welch letztere noch immer ein kaum durchforschtes Gebiet darstellt.

Mit einer Arbeit, die zunächst nur eine Rekonstruktion eines um 270 v. Chr. in Alexandria errichteten Festzeltes Ptolemaios II. auf Grund eines Berichtes des Kallixeinos bei Athenaios (5, p. 196a bis 197c) ist, wird ein nicht unwesentlicher Beitrag zur Architekturgeschichte des Hellenismus gegeben.

Es wird nämlich gezeigt, daß die hellenistische Baukunst hellenische Überlieferung mit ägyptischen Baugedanken vereinigt, und durch die Wiederherstellung des Zeltes aus der Überlieferung — eines Innenraums, des eigentlichen Symposion mit Palmen- und Thyrsossäulen und mit wagerechtem adlergeschmückten Dache, das sich hoch über dem drei Seiten umfassenden Umgang mit Obergeschoß erhob — wird „das erste sichere Beispiel echter basilikaler Überhöhung in der griechischen Kunst" gewonnen. Studniczka weist nach, daß dieser Hauptgedanke des Baues „derselben altheimischen Architektur des Landes entnommen ist, aus der schon die mastenartige Schlankheit seiner Säulen und das Palmenkapitell, die wagerechten Dächer beider Raumteile, die Segmentdecke der Syrinx — herzuleiten waren", während die Grundrißanlage der gemeingriechischen Haus- und Tempelform entspricht und auch das bei aller äußeren Größe und allem Reichtum der Ausstattung überall herrschende Maßhalten griechischem Geiste gemäß scheint.

Auch sonst ergeben sich eine Reihe sehr wichtiger Resultate: so, daß die Grottenreihen des Oberbaues des Umganges als erste Vorläufer späterer Bogennischenarchitektur erscheinen; daß zahlreiche Elemente der hellenistischen Architektur, die sich in dem Bauwerk kundtun, in der pompejanischen Wanddekoration II., III., IV. Stils sich wiederfinden; dazu zahlreiche neue wertvolle Aufschlüsse über die Einrichtung des Symposions, Ausstattung der Kline und ihres Beiwerks u. s. f.

Im ganzen aber wird nicht allein ein entwicklungsgeschichtlich und kunsthistorisch wichtiges Baudenkmal erschlossen, sondern auch das Musterbeispiel einer Wiederherstellung in Wort und Bild gegeben, das geeignet ist, der durch die französische Archäologie mit Recht in argen Verruf gebrachten Rekonstruierung antiker Bauten die Daseinsberechtigung glänzend zu erweisen.

K. Hönn.

Alt-Schlesien. Architektur, Raumkunst, Kunstgewerbe. Herausgegeben und eingeleitet von Richard Konwiarz. Lichtbildaufnahmen von Heinrich Goetz. Mit 478 Plänen. Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart.

Seitdem der Nestor der schlesischen Kunstgeschichtsschreibung, Alwin Schultz, seine grundlegenden Studien auf diesem Gebiete schrieb, ist mit Ausnahme der rein archivalischen Arbeit Erwin Hintzes über die Breslauer Goldschmiede, und abgesehen von einigen größeren und kleineren Zeitschriftenaufsätzen, kein wirklich wichtiger Baustein für eine „Entwicklungsgeschichte der Kunst in Schlesien" geschaffen worden. Denn das „Inventar schlesischer Kunstdenkmäler" von Hans Lutsch, ist in textlicher Beziehung, wie man längst im Stillen allgemein zugibt, aber nicht offen und ehrlich auszusprechen wagt, eine höchst mangelhafte dilettantische Arbeit, für die der Staat und die schlesischen Stände ihre namhaften Subventionen meines Erachtens so gut wie umsonst ausgegeben haben. Jedenfalls ist, darüber besteht kein Zweifel, ein in wissenschaftlicher Beziehung wirklich einwandfreies derartiges Werk erst völlig neu zu schreiben. Doch hierfür sind erst die grundlegenden archivalisch-historischen und entwicklungsgeschichtlich-stilkritischen Vorarbeiten zu leisten, die aber nach meinen eigenen, geradezu entmutigenden Erfahrungen vorderhand von der hier in Betracht kommenden maßgebenden Seite aus auf keine tatkräftige Förderung hoffen dürfen. Darüber werde ich an anderer Stelle ausführlich handeln. Im Hinblick auf diese tatsächlichen Verhältnisse, greift man natürlich mit berechtigter Spannung nach Neuerscheinungen auf einem Gebiete, das in kunsthistorischer Beziehung in dem angedeuteten Sinne sozusagen noch immer eine „terra incognita" ist. Es liegt mir hier zu-

Digitized by Google

nächst ein vom Verlage von Julius Hoffmann solide und ansprechend ausgestatteter, ansehnlicher Band zur Besprechung vor, dessen steiflinige Adlervignette mir allerdings nicht sonderlich gefallen kann. Richard Konwiarz, der selbst praktisch ausübender Architekt ist, hat in diesem Buche „Alt-Schlesien, Architektur, Raumkunst, Kunstgewerbe", wie er bescheiden andeutet, im wesentlichen eine möglichst reichhaltige Sammlung typischen Anschauungsmateriales darbieten wollen. Er erblickt den Hauptzweck seiner Veröffentlichung darin, „den Fachleuten und denjenigen Laien, die ihren Blick zu schulen gewillt sind, einen Einblick in die Fülle von Schlesiens baukünstlerischen Schöpfungen zu geben". Dafür gebührt dem Herausgeber in der Tat uneingeschränkter Dank. Er hat die Provinz mit offenem und liebevollem Blick nach allen Richtungen hin durchwandert, und er befand sich schließlich in der erfreulichen Lage, selbst dem Kenner manches überraschend monumentale Kunstwerk nachzuweisen, das bisher unbekannt war. Aufrichtig zu bedauern ist es aber meines Erachtens, daß der einleitende, nur fünfundzwanzig Druckseiten umfassende Text nicht ganz hält, was er verspricht: „Dem Buche liegt schließlich der Gedanke zugrunde, die einzelnen Bauten usw. durch Wort und Bild so darzustellen, daß sie körperlich auf die Sinne des Anschauenden wirken, und nachhaltige Eindrücke hervorrufen." So werden viele Bauwerke zwar durch trefflich reproduzierte Abbildungen veranschaulicht; im Text aber werden sie gar nicht erklärend oder würdigend erwähnt. In wieweit hier vielleicht ein vom Verlagsunternehmen vorgeschriebenes „Programm" hemmend auf die gründliche und ausführliche Bearbeitung des, wie gesagt, höchst wertvollen Stoffes eingewirkt haben dürfte, entzieht sich meiner Beurteilung. Was hätte jedenfalls aus diesem prächtigen, mit großer Mühe und augenscheinlich unter beträchtlichen Kosten gesammelten und sorgfältig gesichteten Anschauungsmaterial in kunstwissenschaftlich-methodischer Behandlung gemacht werden können!

Die Disposition des Ganzen ist etwas sprunghaft, ja sogar teilweise willkürlich. Der Autor versucht es, in loser zeitlicher Gruppierung zusammengereihten Essays, die im übrigen in feuilletonistisch-flotter Form und mit unverkennbarer warmer Hingabe an die gewählte Aufgabe geschrieben sind, entwicklungsgeschichtliche Übersichten zu geben. Leider geschieht das aber eben nur in allgemeinen, lediglich andeutenden Zügen. An Stelle einer derartigen Gliederung und Bearbeitung des Stoffes wäre zweifellos zugunsten größerer Klarheit und Übersichtlichkeit die monographische Behandlung der betreffenden Baugattungen nach einheitlichen Gesichtspunkten, wie Kirchen- und Profanbau mit deren Unterarten, vorzuziehen gewesen.

Auffallend kurz kommen die mittelalterlichen Kirchen weg. Ja freilich, da haben eben erst gründliche monographische Forschungen die sichere Grundlage zu schaffen. Die gotischen schlesischen Backsteinkirchen, unter denen nicht wenige in ihrer imposanten Größe und Weiträumigkeit mit den Sakralbauten kunstreicherer Gegenden wetteifern, verdienen eine gründliche kunstwissenschaftliche Untersuchung in vollem Maße. — Gelegentlich bei Erwähnung der Bauten aus der Übergangszeit um 1500 wiederholt der Verfasser die bisher vertretene Ansicht, daß die für Schlesien neue Formensprache der Renaissance auf dem Wege der Handelsbeziehungen Breslaus zu Italien direkt aus diesem Lande übertragen worden sei. Dagegen möchte ich die Frage erheben: Wie kommt es denn, daß im fernen Osten „ultra montes", so insbesondere in Breslau und Görlitz, diese sogenannten Renaissanceformen verhältnismäßig viel früher auftauchen, als z. B. in einem der am weitesten nach Süden zu vorgeschobenen Vorposten deutscher Art, in Bozen in Südtirol? Dieses entwicklungsgeschichtlich auch für eine allgemeine Geschichte der deutschen Kunst überhaupt bedeutsame Problem ist, wie ich später einmal nachzuweisen gedenke, nicht so einfach zu lösen, als man bisher vermutete, und auf einem ganz anderen Wege zu erklären.

Wenn dann der Autor nach der Charakterisierung der Rathäuser auf die malerischen Laufbrunnen und Heiligenstandbilder der schlesischen Städte und Straßenwinkel, also auf Denkmäler raumschmückender Plastik, eingeht, so hätte er doch eigentlich konsequenter Weise auch schon in dem der mittelalterlichen Periode gewidmeten Abschnitt wenigstens einigermaßen die bedeutendsten Schnitzaltäre, Steinfiguren und Grabreliefs berücksichtigen müssen, die in beachtenswerter Fülle in den schlesischen Kirchen vorhanden sind, und die doch ebenfalls hervorragend raumschmückende Qualitäten haben. — Konwiarz bedauert des weiteren, daß die Architektennamen der meisten Jesuitenbauten der Barockzeit nicht überliefert seien. Sie zu ermitteln, ist eben eine der in den meisten Fällen allerdings schwierigsten, aber wichtigsten Aufgaben des Kunstforschers. In meiner „Geschichte der Barockarchitektur in Schlesien" werde ich eine große Reihe von Archi-

Digitized by Google

tekten nachweisen, von denen man bisher nichts wußte. — Die Kurfürstliche Kapelle des Breslauer Domes hat Fischer von Erlach nicht erst im Jahre 1722 begonnen — er starb bereits im März 1723 —, wie der unvergleichliche Gewährsmann H. Lutsch ohne Begründung behauptet hat, sondern am 13. Juni 1715. Darüber wird Näheres in meiner Sonderstudie „Die Kurfürstliche Kapelle des Breslauer Domes, eine archivalische Studie", zu finden sein, die ich demnächst veröffentlichen werde. — Vorsichtig sagt dann Konwiarz: „Das Breslauer Kollegium (nämlich der Jesuiten), nach Burgemeister 1728—43 von Christoph Hackner, dem damaligen Stadt- und Kammerbaumeister, erbaut, ist ein glanzvolles Meisterstück monumentaler Barockkunst." Eine wie haltlose, geschichtliche Konstruktion diese Zuschreibung ist, werde ich in meiner Monographie „Die Breslauer Universität" nachweisen. — Ein an wertvollen Hinweisen auf viel Unbekanntes, seitab von den Heerstraßen Liegendes reicher Abschnitt ist das Kapitel über die schlesischen Schlösser und die mit ihnen in innerem Einklang stehenden architektonischen Parkanlagen des achtzehnten Jahrhunderts: wie mir scheint, ein Lieblingsgebiet des Verfassers, auf dem ich ihm noch einmal mit einer erschöpfenden Behandlung des schönen Themas zu begegnen hoffe. — Nach einem kurzen Hinweis auf einige monumental gestaltete Industriebauten spricht der Herausgeber im Schlußabsatz seiner Ausführungen das Bedauern aus, daß das 19. Jahrhundert leider keine erfreuliche Fortsetzung der vorgeführten Entwicklungsreihe gebracht habe. Im Hinblick auf die erfreulicherweise immer mehr an Boden gewinnenden, verdienstvollen Bestrebungen der Denkmalpflege und des Heimatschutzes habe er sein Buch geschrieben.

Worin dessen Vorzüge und Fehler bestehen, dürfte aus meinen Andeutungen klar geworden sein. Jedenfalls hat der Kunstforscher, der eine Entwicklungsgeschichte der Baukunst in Schlesien zu schreiben beabsichtigt, dem Herausgeber für das in so reicher Fülle gesammelte vorzügliche Anschauungsmaterial zu danken, das zur stilkritisch-vergleichenden Untersuchung geradezu herausfordert. Bernhard Patzak.

HEINZ STOLZ, Düsseldorf (Stätten der Kultur, Bd. 32). Buchschmuck von Hanns und Friedrich August Herkendell. Verlag von Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

Ein echtes, rechtes Biedermeierbuch, beherrscht, bisweilen fast tyrannisiert von einer amüsanten Diktion, versetzt mit viel Stimmung und getragen von starkem Heimatgefühl. Die Aufgabe war nicht ganz leicht. Als Kulturstätte ist Düsseldorf nicht über zweihundert Jahre alt; erst seit Johann Wilhelm, dem Zeitgenossen des ersten Preußenkönigs, hat die Anwesenheit des Hofes den Charakter der Stadt entscheidend zu beeinflussen begonnen. Dann ist das Haus der Jacobi in Pempelfort eine Zeitlang der Sammelpunkt erlauchtester Geister gewesen und die Malerakademie entstanden. Aber erst von der Zeit an, da nun auch Immermann das Theater zu reformieren unternahm, datiert ihre größere Bedeutung. Sollte man keine Geschichte der Düsseldorfer Malerei schreiben, so war also der Stoff dürftig. Stolz aber hat trotzdem ein abgerundetes, geistvolles Bild von dem Wachstum und der Bedeutung der Stadt zu entwerfen vermocht. In einer Reihe von inhaltreichen Skizzen — zuweilen ist der Stoff so gedrängt und so nur angedeutet, daß genaue Kenntnis der lokalen Geschichte Voraussetzung vollen Verständnisses ist — umschreibt er die Geschichte der Stadt vom Tage der Worringer Schlacht an, der ihr das Stadtrecht brachte, über den Humanistenherzog Wilhelm zum 18. Jahrhundert, das zusammen mit dem 19. im Mittelpunkt der Darstellung steht, und der Herausbildung der modernen Großstadt. Im einzelnen begegnet hier und da eine leise Unsicherheit im Tatsächlichen, begreiflich, wo die Geschichte der Stadt erst geschrieben werden soll, auch dürfte die Kritik der Großstadt ruhig strenger sein. Aber das tut dem Werte des Büchleins keinen Abbruch; es will als Ganzes genommen sein und wird, zumal die 32 Abbildungen ganz vorzüglich sind, durch seine vergnüglichen Kulturbilder den Leser gewinnen.

Heinrich Willemsen.

F. O'DONOGHUE, Catalogue of engraved British Portraits. 8°. Vol. IV. London 1914.

Hiermit wird das Alphabet der Einzelbildnisse zu Ende geführt und der Hauptteil des Katalogs ist somit innerhalb acht Jahren erschienen. Es genügt zu sagen, daß dieser vierte Band mit genau dem gleichen Fleiß, mit derselben Umsicht und Zuverlässigkeit gearbeitet worden ist wie seine drei Vorgänger. Jetzt liegt dem Käufer (unbeschadet des noch ausstehenden Supplementbandes) schon etwas Abgerundetes vor, und ich wiederhole, daß er diesen Katalog recht nützlich finden wird als knappes Ersatznachschlagewerk für die große Dictionary of National Biography, die sich doch die wenigsten leisten können. Hans W. Singer.

Digitized by Google

RUNDSCHAU

DEKORATIVE KUNST.

XVIII., Heft 1:

FRITZ STAHL, Bruno Pauls gelbes Haus. (2 farb. Taf., 2 schwarze Taf., 28 Abb.)

EUGEN KALKSCHMIDT, Mobilmachung im Kunstgewerbe.

L. DEUBNER, Das Kunstgewerbe auf der deutschen Werkbundausstellung in Köln. (30 Abb.)

PAUL WESTHEIM, Der Qualitätsbegriff im Zeitalter der Massen.

KUNSTGEWERBEBLATT.

XXVI., Heft 1:

OTTO SCHULZE-ELBERFELD, Neuere Metallarbeiten der Handwerks- und Kunstgewerbeschule Elberfeld. (14 Abb.)

P. F. SCHMIDT-OFFENBACH, Die kunstgewerbliche Abteilung an den technischen Lehranstalten in Offenbach a. M. (14 Abb.)

Werkstätte für Goldschmiedekunst von Maria Schmidt-Kügel und Karl Berthold in Darmstadt. (11 Abb.)

F. H., Zu Arbeiten von Maria Arndt-Block, Berlin. (11 Abb.)

ALBERT NEUBURGER, Elektrotechnik u. Kunstgewerbe. (16 Abb.)

ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

Neue Folge, XXV., Heft 12:

WALTER FRIEDLAENDER, Nicolas Poussin als Zeichner. (10 Abb.)

G. J. KERN, Zu den neuen Holzschnitten Reinhold Hobergs. (3 Holzschnitte, 1 Orig.-Rad.)

VICTOR WALLERSTEIN, Die Pietà des Michelangelo zu Palestrina. (5 Abb.)

KUNST UND HANDWERK.

XVII., Heft 12:

A. HEILMEYER, Die deutsche Werkbundausstellung in Köln (Schluß). (1 farb. Taf., 30 Abb.)

KUNST UND KÜNSTLER.

XIII., Heft 1:

KARL SCHEFFLER, Der Krieg. (2 Vignetten.)

BRUNO SCHROEDER, Griechische Originale im Alten Museum zu Berlin. (11 Abb.)

EMIL WALDMANN, Die Modernen im Wallraf-Richartz-Museum in Köln. (10 Abb.)

MAX J. FRIEDLAENDER, Der Kunstbesitz von Löwen. (4 Abb.)

HEINRICH VON KLEIST, Katechismus der Deutschen. Was gilt es in diesem Kriege? (Vignette von Otto Hettner.)

EMIL SCHAEFFER, Kriegsentschädigung in Kunstwerken. (7 Abb.)

DIE KUNST FÜR ALLE.

XXX., Heft 1/2:

E. W. BREDT, Symbolische Darstellungen des Krieges. (1 Taf., 17 Abb.)

Aus den Erinnerungen Anton von Werners 1870/71.

G. J. WOLF, Probleme des Interieurbildes. (2 farb. Taf., 17 Abb.)

Jacques Callot, der Schilderer des dreißigjährigen Krieges. (11 Abb.)

DIE CHRISTLICHE KUNST.

Heft 9:

RICHARD HOFFMANN, Leonhard Thoma. (1 Taf., 29 Abb.)

OSKAR DÖRING, Zur Pacherfrage. (Schluß.)

Heft 10:

P. ALBERT KUHN, Die neue katholische Kirche in Romanshorn. (32 Abb.)

OSKAR GEHRIG, Das Buch.

GUSTAV LEVERING, Der romanische Kreuzgang des Stiftes Neumünster in Würzburg. (1 Abb.)

Aus Heilsbronn in Franken. (2 Abb.)

HANS SCHMIDKUNZ, Berliner Sezessionen 1914.

O. DOERING-DACHAU, Der neue Kreuzweg in der Münchner St. Paulskirche.

Heft 11:

S. STAUDHAMMER, Die Reiche Kapelle in der Königl. Residenz zu München. (2 Taf., 47 Abb.)

Deutsche Werkbundausstellung Köln 1914.

Künstlerhaus und Atelierhaus in Köln.

Die Jubiläums-Kunstausstellung in Klosterneuburg.

Die Ausstellung des Rheinisch-Westfälischen Kunstvereins.

Ausstellungen Basel, Mannheim, Wien, Baden-Baden, Köln.

Heft 12:

HASAK, Der Backsteinbau der norddeutschen Tiefebene stammt aus dem Augsburgischen.

F. KRÄMER, Die Ausmalung des Chores der Pfarrkirche S. Familia zu Kassel. (7 Abb.)

HUGO STEFFEN, Die St. Moritzkirche in Halle an d. Saale. (2 Abb.)

S. STAUDHAMER, In ernster Zeit.

O. DOERING-DACHAU, Die Darmstädter Jahrhundertausstellung Deutscher Kunst.

O. DOERING-DACHAU, Die Friedhofausstellung zu Stuttgart.

ZEITSCHRIFT FÜR CHRISTL. KUNST.

XXVII., Heft 5:

FRITZ WITTE, Der katholische Kirchenraum auf der Werkbundausstellung. (1 Taf., 16 Abb.)

Heft 6:

WALTER BOMBE, Werke alter Holzschnitzkunst in Peruginer Kirchen und Zunfthäusern. (4 Abb.)

B. HAENDCKE, Der italienische Einfluß in der deutschen Malerei von etwa 1340—1440. (5 Abb.)

Digitized by Google

ARTS AND DECORATION.

Juli:

WILLIAM Mc CORMICK, George Luks, Agitator. (5 Abb.)

CHARLES DE KAY, How we can enliven our architecture. (5 Abb.)

ADA RAINEY, The decorations of a Gothic studio. (5 Abb.)

GEORGE LELAND HUNTER, The styles of the Renaissance. (4 Abb.)

HAROLD DONALDSON EBERLEIN, Early American crafts. — V. Furniture painting in Colonial America. (4 Abb.)

FLORENCE BARLOW RUTHRAFF, Psychology of clothes. (6 Abb.)

ROGER CAYE, The English marqueterie furniture of the XVII. and XVIII. centuries. (4 Abb.)

GUY PÈNE DU BOIS, Exhibitions at the galeries. (3 Abb.)

September:

C. MATLACK PRICE, Transplanted architecture. (4 Abb.)

GUY PÈNE DU BOIS, William Glackens, normal man. (4 Abb.)

GEORGE LELAND HUNTER, The Gothic period. (4 Abb.)

M. U. SEARES, San Francisco's first half century in art. (5 Abb.)

HAROLD DONALDSON EBERLEIN, Early American crafts. — IX. Decorative neaving. (6 Abb.)

C. MATLACK PRICE, The poster-stamp. (9 Abb.)

FLORENCE GOODENOUGH, The modern movement. (4 Abb.)

RASSEGNA D'ARTE.

Juli:

GIULIO U. ARATA, Il tempio della Pace in Val d'Ermena. (23 Abb.)

FRANCESCO MALAGUZZI VALERI, Nuovi affreschi lombardi del Quattrocento. (18 Abb.)

F. MASON PERKINS, Dipinti senesi sconosciuti o inediti. (9 Abb.)

August:

LAURA COGGIOLA PITTONI, L'arte di G. B. Pittoni in una nuova serie di opere inedite di lui. (16 Abb.)

LISA DE SCHLEGEL, Evangelista da Pian di Meleto-Nuove osservazioni e indagini sul primo maestro di Raffaello. (6 Abb.)

PIER LUIGI FIORANI, Il Palazzo Rhô in Borghetto Lodigiano. (5 Abb.)

NEUE BÜCHER .....

TH. HOFMANN, Raffael als Architekt. II. Bd. Sonderabdruck des Teiles B. 2. Aufl. Gilbersche Verlagsbuchhandlung, Leipzig.

VII. Jahrgang, Heft XI.

Herausgeber u. verantwortl. Redakteur Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Darmstadt Heinrichstr. 51, Fernsprecher 2150. — Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretung der Redaktion in BERLIN: HANS FRIEDEBERGER, Berlin W. 15, Uhlandstr. 158. / In MÜNCHEN: Dr. ADOLF FEULNER, München, Baaderstr. 21. / In ÖSTERREICH: Dr. KURT RATHE, Wien I, Elisabethstr. 5I. / In ENGLAND: FRANK E. WASHBURN-FREUND, 3 Blenheim Road, St. John's Wood, London NW. / In HOLLAND: Dr. RUDOLF BANGEL, Haag, Willem de Zwijgerlaan 9. / In FRANKREICH: Dr. OTTO GRAUTOFF, Paris, Quai Bourbon 11. / In der SCHWEIZ: Dr. JULES COULIN, Basel, Eulerstr. 65.

Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung der Monatshefte für Kunstwissenschaft: Klinkhardt & Biermann, Leipzig, Liebigstraße 2. Telephon 13467.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

Digitized by Google

BILDNISSE AUS DEM KREIS DES JUNGEN GOYA

Von AUGUST L. MAYER

Mit zehn Abbildungen auf vier Tafeln

In den letzten Jahren hat sich die Goyaforschung lebhaft bemüht, das umfangreiche Werk des großen Aragonesen von den schier zahllosen Nachahmungen, Schulbildern und Fälschungen zu sondern. Man begann dabei mit dem leichteren Teil, das heißt mit der späteren Zeit, denn wie bei allen großen Meistern sind es auch bei Goya die Werke aus seiner reiferen und reifsten Periode, die die Nachfolger, Nachahmer und Fälscher am meisten angezogen haben, und die nicht nur am dankbarsten, sondern auch äußerlich genommen verhältnismäßig leicht zu „kopieren" waren. Nach Abtrennung dieser zahlreichen Stücke hat sich dann unter diesen wiederum eine große Anzahl als Arbeiten des älteren und jüngeren Eugenio Lucas nachweisen lassen. Vieles ist noch nicht genügend geordnet, doch wird auch hier nach und nach manches seinem wahren Autor zurückgegeben werden können, soweit diese Bilder künstlerisch wie kunstgeschichtlich eine größere Beachtung verdienen.

Weit schwieriger aber als bei der kritischen Überprüfung von Goyas späteren Werken liegen die Verhältnisse, wenn man an die Betrachtung der Arbeiten des Meisters aus seiner Frühzeit herantritt. Einmal sind uns, abgesehen von einigen Wandmalereien, sichere Arbeiten des ganz jungen Goya leider nicht mehr erhalten. Erst der 31jährige Künstler tritt uns 1777 mit Teppichkartons und Porträts entgegen und zeigt auch hier noch recht wenig Eigenart; es verrät sich in diesen Arbeiten wie in den vorher in und bei Zaragoza ausgeführten Fresken vor allem der starke Einfluß Tiepolos und der zeitgenössischen französischen Meister. Goya hat sich recht langsam entwickelt, und ganz im Gegensatz zu Rubens, der ja auch verhältnismäßig spät, aber da doch schon als ganz fertiger Künstler auf den Plan tritt, entbehren seine Arbeiten, wie ich schon wiederholt betont habe, bis weit in die achtziger Jahre hinein bei aller Tüchtigkeit noch ganz der persönlichen Note, der Genialität, die die Werke des Meisters seit Beginn der neunziger Jahre immer mehr erfüllen. Weiterhin ist der Kreis der Maler, in dem der junge Goya sich in Madrid bewegte, von denen er bewußt und unbewußt viele Dinge annahm, nur zum kleinsten Teil näher bekannt. Nicht einmal Ant. Raffael Mengs, der neben Tiepolo den stärksten Einfluß auf Goya ausgeübt hat, ist in weiteren Kreisen als Meister auf dem Gebiete des Bildnisses bisher genügend gewürdigt worden. Man spricht von ihm gewöhnlich als dem öden Klassizisten, ohne daran zu denken, daß er gerade in Madrid ganz ausgezeichnete Porträts geschaffen hat, von denen der Prado und die Academia de S. Fernando noch heute einige besonders schöne Beispiele in den Bildnissen der Marquesa de Llanos und der Königin Maria Amalia besitzen.

Ich möchte heute nicht nur auf einige Jugendwerke Goyas aufmerksam machen, sondern vor allem auf einige Künstler hinweisen, deren Werke noch immer mit denen Goyas verwechselt werden. Es handelt sich dabei fast ausschließlich um Porträts.

Aus dem römischen Kunsthandel ist vor wenigen Jahren das Brustbild eines Mannes in rotem Rock in die Sammlung Havemeyer in New York gelangt (Abb. 2), das rechts die Bezeichnung „Goya 1775" (die letzte Zahl nicht deutlich zu lesen) aufweist. Von dem großen Menschenschilderer und Mitbegründer der neueren Malerei ist hier noch nichts zu spüren. Jedoch ist das Stück unzweifelhaft eine eigenhändige Arbeit des Künstlers aus dem Anfang der siebziger Jahre, wie vor allem ein Ver-

Digitized by Google

gleich mit dem bekannten Porträt des Conde de Miranda von 1777 und dem Brustbild eines Torero in der Sammlung des Marqués de Santillana ergibt (Abb. 1). Es zeigt wie dieses jene scharfen Schattengrenzen, eine bei aller Fettheit doch noch harte Malweise, ein starkes Streben nach äußerlicher plastischer Wirkung, das dann in dem weit entwickelteren, reichlich zehn Jahre später zu datierenden Torerobildnis in grün, silber und tabakbraun bei St. Bourgeois, eine der prachtvollsten Leistungen des Künstlers aus jener Periode, seinen Höhepunkt gefunden hat. Auch das sogenannte Jugendporträt des Malers José Camaron y Melia in der Sammlung van Horne zu Montreal ist wohl dieser Gruppe zuzurechnen, wie man aus der Abbildung unschwer erkennen wird. Es wirkt jetzt etwas weicher als es ursprünglich war, da einige Teile etwas abgerieben sind. Ob der genannte Maler hier wirklich dargestellt ist, scheint mehr als zweifelhaft. Der Vergleich mit dem authentischen, ausgezeichneten Porträt dieses Künstlers, das der reife Goya 1798 gemalt hat und das zu seinen liebenswürdigsten Arbeiten jener Zeit gehört, ergibt rasch die Unmöglichkeit der bisherigen Benennung des Gemäldes der Sammlung van Horne. Das Montrealer Bild kann, schon rein zeitlich betrachtet, kein Porträt des 1760 geborenen Camaron sein. Ob es vielleicht seinen Vater, den 1730 geborenen José Camaron y Boronat darstellt, ist ebensowenig wahrscheinlich.

Gleichfalls den frühen siebziger Jahren noch möchten wir die kleinen, sehr graziösen Gegenstücke eines Majo und Maja in den Ehrich Galleries in New York zuweisen, die in der technischen Behandlung eine sehr enge Verwandtschaft mit den vorher genannten Bildern aufweisen. Es sei jedoch dabei bemerkt, daß diese beiden Stücke in manchen Dingen lebhaft an die Art des aus Salamanca stammenden Antonio Carnicero (1748—1815) erinnern, von dem der Prado zwei sehr reizvolle Genredarstellungen besitzt. Er war in seiner Zeit ein sehr beliebter, vielbeschäftigter Künstler und seine fast durchgängig kleinformatigen Bilder sind noch heute in ziemlich großer Zahl in spanischem Privatbesitz anzutreffen. —

In Madrid erregte vor einiger Zeit in Liebhaberkreisen ein männliches Porträt (Abb. 3) großes Aufsehen, das als unbekannter Goya in der Ilustracion Española y Americana veröffentlicht wurde und daraufhin eine große Preissteigerung erfuhr. Wie man rasch erkennt, ist dieses Porträt vor allem keineswegs eine hervorragende Arbeit, jedoch wäre dies ja noch kein Grund, Goya das Bild abzusprechen. Allein es hat mit der frühen Arbeitsweise Goyas nichts zu tun, wirkt weit trockener, schärfer, zeichnerischer und dünner als wir es je bei den Früharbeiten Goyas feststellen können. Das Stück, das wohl schon in den sechziger Jahren entstanden ist, scheint vielmehr auf die Schule der französischen Meister zurückgeführt werden zu können, die in der ersten Hälfte des Jahrhunderts in Madrid tätig waren, auf die Nachfolge des Jean Ranc und der Familie van Loo; von dem 1736 zu Madrid verstorbenen, aus Montpellier stammenden Ranc besitzt die Madrider Akademie ein sehr interessantes Porträt eines Bildhauers, das die Art dieses Malers in ausgezeichneter Weise charakterisiert (Abb. 5). Weit qualitätvoller als der eben genannte Madrider Pseudogoya ist das sehr schöne, ebenso dekorative wie lebensvolle männliche Bildnis, das vor einigen Jahren als Arbeit Goyas im deutschen Kunsthandel anzutreffen war (Abb. 8). Die Behandlung des Stofflichen wie der Karnation scheint uns eine Zuweisung des Bildes an Mengs in erster Linie zu rechtfertigen.[1])

(1) Sehr bezeichnender Weise ist eine recht gute Teilreplik des bereits erwähnten Mengsschen Porträts der Königin Maria Amalia, die vor einigen Jahren im Kunsthandel auftauchte, mehrfach für eine Arbeit Goyas gehalten worden.

Digitized by Google

Hier sei auch des männlichen Halbfigurenbildes im Museum zu Boston Erwähnung getan, das dort als „Goya: Porträt seines Sohnes(?)" bezeichnet ist (Abb. 7). Man darf vielleicht das Fragezeichen nicht nur auf die Etikettierung der Darstellung, sondern auch auf die des Autors beziehen. Es ist ein schwieriges Bild. Die Signatur rechts unten „Goya" entspricht so ziemlich der, die man auf sicheren Bildern der siebziger und achtziger Jahre findet. Auch die Behandlung des roten Bolusgrundes, der in den Schatten mehrfach ungedeckt stehen geblieben ist, spricht für Goya. Allein die außerordentlich trockene, scharf zeichnerische, teilweise direkt steife Art will nicht recht zu Goyas Stil passen, sondern erinnert eher an den Kreis des Autors des eben besprochenen Madrider Porträts. Daß Goyas Sohn Francisco Xaver hier dargestellt ist, erscheint schon aus rein zeitlichen Gründen ausgeschlossen. Auch ein Vergleich mit seinem Porträt in der Sammlung Bischoffsheim zu Paris spricht klar gegen diese Annahme. Entstanden ist das Bild spätestens um 1790, möglicherweise aber eine ganze Reihe von Jahren früher.

Von dem Valencianer und späteren Madrider Akademiedirektor Mariano Maella kennt man eigentlich nur seine zahlreichen religiösen Kompositionen, die überaus akademisch, klassizistisch gehalten sind und zuweilen starke Anklänge an Coreggio aufweisen. Daß er aber ein sehr tüchtiger Bildnismaler war, wissen selbst in Spanien heute nur noch wenige, ja eigentlich niemand. In New Yorker Privatbesitz befindet sich von seiner Hand das dort irriger Weise Goya zugeschriebene Porträt der Señora de Berganza, Gemahlin des spanischen Ministers Froilan de Berganza von Maellas Hand. Das Gegenstück dazu, das Porträt des Ministers selbst, ist noch in Spanien in der Sammlung des Marqués de la Vega (Abb. 4). Dieses weist die volle Signatur des Meisters auf; eine sehr tüchtige, flüssige Malerei, die nur etwas zu sehr von dem Pastellcharakter besitzt, den so viele Künstler des 18. Jahrhunderts ihren Ölgemälden mitgeteilt haben. Beide Bildnisse sind sehr repräsentativ und offenbar recht glücklich in der Charakteristik.

Bei dieser Gelegenheit möchten wir gewissermaßen in Parenthese auf das Selbstbildnis des Madrider Malers Zacarias Velazquez (1763—1834) in der Academia de S. Fernando zu Madrid hinweisen, das um die Jahrhundertwende entstanden ist (Abb. 6). Es ist wohl die Arbeit eines Künstlers zweiten Ranges, der sich vornehmlich als Freskenmaler betätigt hat. Aber man vergleiche damit die entsprechende Arbeit eines nordischen Malers von der gleichen Stufe, um die viel größere Würde, die bessere Haltung und Vornehmheit dieses Spaniers zu empfinden.

Goya noch viel näher als Maella steht zuweilen der Valenzianer Augustin Esteve (geb. 1753), der seine Ausbildung von der Madrider Akademie erhielt und auch fast sein ganzes Leben in Madrid zugebracht hat. Wir wissen aus einem Briefe Goyas an seinen Freund Zapater aus dem Jahre 1790, daß Goya ihn gut gekannt haben muß, denn in jenem Briefe spricht Goya davon, daß er den „Kastraten Esteve" („el capon de Esteve"), wie er sich wenig schmeichelhaft über seinen Kollegen ausdrückt, auf seine große Befähigung für das Miniaturporträt erst aufmerksam gemacht habe, daß er es war, der ihn veranlaßte, für den Conde de Sastago ein Miniaturporträt des Don Ramon Pignatelli zu malen, das vorzüglich ausgefallen sei. „Er besaß keine Ahnung, daß er zu einer solchen Arbeit die Fähigkeit im Bauche hatte", schreibt Goya in seiner bekannten drastischen Art. Unter den uns erhaltenen Bildnissen von Esteves Hand zeigt vor allem das 1792 vollendete lebensgroße Bildnis des D. Vicente Palafox y Silva, 8. Marqués de Ariza in der Sammlung des Marqués de Argueso in Madrid wie das Gegenstück dazu in der Sammlung des Herzogs von Infantado die außerordentlich engen Beziehungen des Künstlers zu

Digitized by Google

dem jungen Goya. Sie stehen in keinem Fall den meisten der Porträts nach, die Goya in den achtziger Jahren für den Banco de España gemalt hat.

Dem Meister weit fremder als die Art der bisher genannten Künstler ist die des schwedischen Malers Adolf Ulrik Wertmüller. Trotzdem gehen noch heute eine ganze Reihe von Gemälden dieses Malers in Madrid wie im internationalen Kunsthandel unter der Flagge Goyas. Wertmüller, 1749 oder 1751 zu Stockholm geboren, hat seine eigentliche Ausbildung in Paris erhalten, wurde 1782 Mitglied der dortigen Akademie und 1787 schwedischer Hofmaler und anfangs der neunziger Jahre des 18. Jahrhunderts weilt er in Spanien, wo er eine große Anzahl von Mitgliedern der Madrider Aristokratie porträtiert hat. 1794 ging er nach Amerika, wo er unter anderen Washington wiederholt porträtierte, und ist dort 1811 oder 1812 in Wilmington in den Vereinigten Staaten gestorben. Wertmüllers Art ist süßlicher, glätter und zu gleicher Zeit ungelenker und trockener als die Goyas. Dies sieht man deutlich aus den noch im Madrider Privatbesitz befindlichen, zum Teil voll signierten Bildnissen, z. B. in denen der Sammlung Gustav Bauer (Abb. 9), Richard Traumann und Conde de Pie de Concha. Aus dem Besitz dieses spanischen Granden sei hier das Bildnis der Doña Maria Anna von Waldstein, Marquesa de Santa Cruz, einer der gefeiertsten Schönheiten jener Zeit, wiedergegeben (Abb. 10). Das Porträt des Conde de Mandes bei dem Marqués de Casa Torres in Madrid weist die Inschrift „A. Wertmüller. S. Pictor Cadiz 1791" auf. Unter den immer noch Goya fälschlich zugeschriebenen, in Wahrheit aber wohl von Wertmüller stammenden Gemälden sei vor allem das sehr wirkungsvolle Gruppenporträt der Familie der Gräfin Montijo, der Ahnin der Kaiserin Eugenie, im Palacio de Liria des Herzogs von Alba in Madrid erwähnt.

In der Sammlung des Marqués de Torrecilla in Madrid, die bekanntlich eine größere Anzahl eigenhändiger Arbeiten Goyas enthält, sieht man auch ein keinem bestimmten Meister zugeschriebenes Halbfigurenbild einer älteren Dame, die einen Fächer hält. Das offenbar nicht ganz vollendete Gemälde ist um 1790 entstanden und steht Goya sehr nahe, näher als alle anderen bisher aufgeführten und ihm zu Unrecht zugeschriebenen. Wer sein wahrer Autor ist, dürfte schwerlich heute noch festzustellen sein, vielleicht ist es wirklich eine mißglückte Arbeit Goyas. Auf jeden Fall darf man es dem Meister weit eher zuschreiben, als das früher in der Sammlung L. Hirsch in New York befindliche Bildnis einer älteren Dame. Dieses Stück ist etwa um dieselbe Zeit wie das vorher besprochene Bild entstanden, ganz sicher eine spanische Arbeit, aber doch nur eine ziemlich bescheidene Leistung eines unbekannten Madrider Malers jener Epoche. Um sich den gewaltigen Abstand dieses Porträts von einem wirklichen Goya recht klar zu machen, genügt ein Vergleich mit dem ungefähr in der gleichen Zeit entstandenen Porträt der Gräfin Altamira in der Sammlung Ph. Lehmann in New York oder den Bildnissen der Marquesa de Bajamar und einer alten Dame in blau und rosa, die sich gegenwärtig im Kunsthandel befinden.

Ein großes, immer noch nicht gelöstes Rätsel endlich bietet das sogenannte Bildnis von Goyas Mutter im Berliner Kaiser Friedrich-Museum. Der Verfasser ist wohl nicht der erste, der seine Zweifel an der Autorschaft Goyas bei diesem sehr schönen, eindrucksvollen und wirklich mit Liebe gemalten Bild äußert. Wann sollte Goya dieses Bildnis geschaffen haben? In keiner Periode seiner künstlerischen Tätigkeit wird man eine auch nur annähernd gleiche Malweise feststellen können. Ganz fremd ist ihm diese Art plastischer Modellierung mit den feinen Übergängen, den Halbtönen und Reflexen. Goya hat eine stark plastische

Digitized by Google

Modellierung nur in Arbeiten seiner Frühzeit zuweilen angewandt und da, wie weiter oben schon an charakteristischen Beispielen gezeigt wurde, in ganz äußerlicher, derber Weise, nur aus einem Streben nach einem etwas billigen Publikumseffekt heraus verständlich. Die Datierung des Berliner Bildes ist nicht leicht. Man schwankt zwischen den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts und der Zeit um 1810. Ich neige mehr zur Annahme, daß das Gemälde in den achtziger Jahren entstanden ist. Daß die Linie, auf der der Autor des Bildes zu suchen ist, die R. Mengs'-Vincente Lopez' ist, dürfte keinem Zweifel unterliegen. Für Mengs selbst aber ist das Bild zu spät und für Lopez zu früh. Interessant bleibt auch die Notiz Logas, daß ein weiteres Porträt derselben Frau, das sich 1902 im Kunsthandel zu Zaragoza befand und im Oeuvre-Katalog der bekannten Monographie V. von Logas unter Nr. 254 gleichfalls als eigenhändige Arbeit Goyas aufgeführt ist, den Beinamen „La Veneziana" führte.

Digitized by Google

DIE FREILEGUNG DER RÖMISCHEN KAISERFORA

Von WALTER BOMBE

Mit sieben Abbildungen auf drei Tafeln und einer Textabbildung .....

Der riesenhaft angewachsene Verkehr in der Hauptstadt Italiens rollt in unseren Tagen dieselben Fragen auf, die schon vor zwanzig Jahrhunderten, als Rom den Namen „Caput mundi" führte, die Baumeister der Cäsaren beschäftigten. Die sieben Hügel mit den Senkungen dazwischen, die zwar wegen ihrer Enge leicht zu verteidigen waren, aber in Friedenszeiten zu höchst lästigen Verkehrshindernissen wurden, durch bequeme Verbindungsstraßen aneinander anzuschließen, war ein Problem, dessen Lösung, wie schon im Altertum, so auch jetzt wieder, die römischen Wegebauer beschäftigt. An die Stelle des engen Argiletum, der Verbindungsstraße, die von den Hügeln des Südostens nach dem Forum Romanum führte, traten unter dem Diktator Julius Caesar das Forum Julium, unter seinen Nachfolgern das Augustusforum mit dem Mars-Ultor-Tempel, das Forum des Vespasian mit dem Friedenstempel und das Forum des Nerva mit dem Minervatempel, vier direkt miteinander in Verbindung gesetzte offene, von Marmorhallen umgebene Plätze, denen sich nach Norden das alle übrigen an Pracht überragende Forum Trajanum anschloß, nachdem der südliche Teil des Quirinalhügels um etwa dreißig Meter seiner Höhe abgetragen war.

In der Zeit der französischen Invasion, genau vor hundert Jahren, wurde rings um die Trajanssäule ein freier Platz geschaffen, die „Piazza del Foro Trajano", und ein Teil der Basilica Ulpia freigelegt. Als im Jahre 1870 Rom die Hauptstadt des neugeeinten Italiens wurde, begann eine intensivere Besiedelung der Hügel und zugleich eine Schaffung neuer Verkehrswege zum Zwecke ihrer Verbindung untereinander. Der Quirinal und der Viminal wurden mit der alten Stadt durch die Via Nazionale verbunden, und bis in die Gegend des Forum Romanum die geradlinige Via Cavour durchgeführt, deren Verlängerung bis zur Piazza Venezia jetzt die Frage der Freilegung der Kaiserfora ins Rollen gebracht hat.

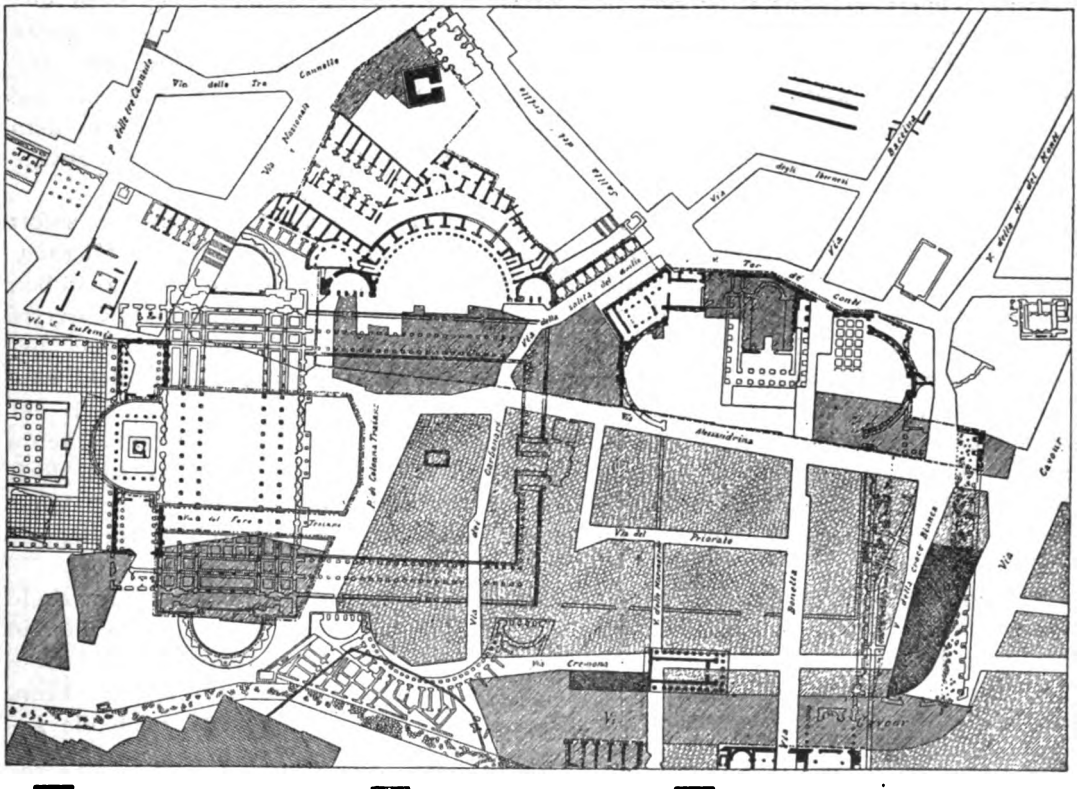
Eine vollständige Freilegung der Kaiserfora bis auf das antike Niveau wird freilich immer ein frommer Wunsch einiger Archäologen bleiben müssen, denn das Areal der Fora Caesarum bildet mit einer Breite von 200 Metern ein vollständig bebautes und sehr dicht bewohntes Stadtviertel von etwa 10 Hektar Größe, umfaßt also einen Raum, der umfangreicher ist als die ganze aufgedeckte Fläche des Forum Romanum. Dazu kommt, daß dieses Gelände von mehreren wichtigen Verkehrsstraßen durchschnitten wird, die nicht unterdrückt werden können. Die Kosten einer solchen radikalen Freilegung würden viele Millionen betragen und die Schaffung einer so gewaltigen monumentalen Zone würde ein Verkehrshindernis bedeuten, das mit den Interessen des modernen städtischen Lebens unvereinbar wäre. Trotzdem ließe sich hier ein prachtvolles, in seiner Vereinigung von Antiken, mittelalterlichen und modernen Bauten imponierendes Straßenbild schaffen, wenn Corrado Riccis vor einigen Jahren von Prof. Christian Hülsen und dem Geh. Baurat Stübben erörtertes Projekt der Isolierung der Kaiserfora[1]) zur Durchführung gelangte (s. Abb.).

(1) C. Ricci, „Per l'isolamento degli avanzi dei Fori Imperiali" in „Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione" Anno V, 1911, Fasc. 12, p. 445—455 mit 41 Abbildungen und 2 Tafeln. — Ch. Huelsen, „Die Freilegung der Kaiserfora in Rom" in „Internationale Monatsschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik", Berlin 1912, Nr. 11, August. — Stübben, „Zur Freilegung der Kaiserforen in Rom" in „Zentralblatt der Bauverwaltung", Berlin, 19. Oktober 1912.

Digitized by Google

Riccis Vorschlag geht nach seinen eigenen Worten darauf aus, mit einem Minimum an Demolierungen ein Maximum an archäologischen und monumentalen Wirkungen zu erreichen. In der Hauptsache beabsichtigt Ricci die Freilegung des Augustus-, Nerva- und Trajansforums, sowie der Westseite des Forum Julium.

Vom Forum Trajanum soll die bisher nur halb freigelegte nördliche Exedra ganz ausgegraben werden; hier wird nach Abbruch einer Anzahl künstlerisch wertloser Häuser auch die südliche Seitennische sichtbar werden. Vom Forum des Augustus und vom Tempel des Mars Ultor, den Augustus nach dem Siege über Antonius an der Rückwand seines Forums errichtete, wird nach Expropriierung und Verlegung des Nonnenklosters der Annunziata ai Pantani der größere Teil freigelegt werden können. Die drei



Lageplan der römischen Kaiserfora

erhaltenen Marmorsäulen des Tempels mit ihren Kapitälen gehören zu den schönsten aller römischen Bauten; die Decke des Porticus mit ihren Mäanderverzierungen an den Querbalken und den reich profilierten Kassetten, aus denen mächtige Rosetten niederschauen, sind in ihrer Art unvergleichlich. Vom Gebälk ist nur der herrliche Architrav erhalten. Hier darf man auf die schönsten Überraschungen rechnen, ebenso bei der Ausgrabung der beiden Exedren des Forums Augusti, wo der Kaiser Statuen berühmter Feldherren und Triumphatoren hatte aufstellen lassen. Auf der Höhe der östlichen Umfassungsmauer des Forums hatte Kardinal Barbò um 1470 einen Palast für die Rhodenser Ritter errichtet; einen Bau, der um der schönen Wirkung seiner Loggia willen erhalten bleiben müßte. Wie die herrlichen kannellierten Säulen des Mars Ultor-Tempels mit den Resten der Cellamauern

Digitized by Google

und der Umfassungsmauern des Forums wirken werden, veranschaulicht am besten die in Abb. 2, Tafel 86, wiedergegebene Perspektivansicht der sämtlichen Kaiserfora.

Von den sogenannten „Colonnacce", den zwei vortretenden Säulen mit vortretendem Gebälk und Attika auf dem Gebiete des Nerva-Forums, sind die unteren Enden der Säulen samt den Postamenten noch in der Erde versteckt; nach ihrer Freilegung werden sie das bedeutendste Beispiel vortretender Säulen in Italien sein und eine Vorstellung von der Pracht der ehemaligen Einfassung des Forums geben. — Während diese Arbeiten noch im Stadium des Projektes sich befinden, hat auf der Höhe des Quirinals die Freilegung der Torre delle Milizie oder Torre di Nerone sich bereits ermöglichen lassen. Dieser imponierende Bau, der einen herrlichen Rundblick über Rom und die Campagna bietet, ist jetzt nach Demolierung eines an seinem Fuße liegenden Nonnenklosters und einer benachbarten Kaserne leicht zugänglich geworden. Die kleine an die Ostseite des Turmes sich lehnende Kirche S. Caterina di Siena, ein zierlicher barocker Bau, ist erhalten geblieben. Reste großer Hallen, die mit dem Trajansforum in Verbindung stehen, sind hier auf dem Gelände des Klosters zutage gefördert worden.

Im Zusammenhange mit diesen Freilegungsarbeiten ergab sich auch die sofort von der „Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura" aufgegriffene Möglichkeit, eine neue Verbindung zwischen Via Nazionale und Via Cavour herzustellen in Gestalt einer breiten Straße, die von Monte Magnanapoli zur Piazza delle Carrette führt. Das sehr ansprechende Projekt ist von dem Architekten Caravacci bearbeitet worden.[1]) Auch die römischen Künstlervereine bringen dem Projekt eine hochgespannte Anteilnahme entgegen, nicht minder der Magistrat, der sich der schweren Aufgabe bewußt ist, die Anforderungen des modernen Großstadtverkehrs mit dem Schutze der alten Kunstdenkmäler zu vereinigen; handelt es sich doch hier um Dinge, die ein Gemeingut nicht nur Italiens, sondern der ganzen Welt sind, und um Eingriffe, die nur mit größter Vorsicht und nach reifer Überlegung erfolgen dürfen.

Die großartige Idee Corrado Riccis, die Kaiserfora freizulegen, hat die finanzielle Unterstützung des Staates gefunden. In zehn Jahren sollen dafür vier Millionen aufgewendet werden. Mit den Demolierungen hat man begonnen, und diese Arbeiten, deren kulturelle Bedeutung nicht hoch genug eingeschätzt werden kann, würden daneben, wenn sich jetzt ihre Fortsetzung ermöglichen ließe, noch die gemeinnützige Wirkung haben, einem Heere von „Disoccupati" während des großen Völkerkrieges Brot zu verschaffen.

(1) Siehe Annuario 1911 der „Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura" S. 43—60 (mit 3 Tafeln).

Digitized by Google

ZWEI UNBEKANNTE VISCHERWERKE IM DOM ZU MEISSEN

Von HANS JOEL

Mit zwei Abbildungen auf einer Tafel

Schon seit Jahrzehnten ist der hohe künstlerische Wert einiger Grabplatten im Dom zu Meißen anerkannt. Döbner hat seine auf umfassende Kenntnis der Vischerschen Hütte gegründete Autorität für sie eingesetzt, Bode widmete ihnen ehrende Zeilen in seiner „Geschichte der deutschen Plastik", und Springer erklärt das Denkmal der Herzogin Sidonie für das schönste Stück dieser Richtung, das aus der Nürnberger Werkstatt hervorgegangen sei. Aber sie alle sprechen von den Wettiner Gräbern in der Fürstenkapelle. Die Werke der Hauptkirche bleiben fast ganz unbeachtet.[1]) Aus ihnen das Bedeutendste herauszuheben, ist der Zweck der folgenden Zeilen.

Neben weniger Gutem ist an der Ostwand des südlichen Querschiffes eine kleine, in Stein eingelassene Bronzeplatte aufgerichtet, ein Stück, dessen zweifelloser künstlerischer Wert mir die Aufmerksamkeit auch weiterer Kreise zu fordern scheint: Die Grabplatte des Domherrn Heinrich Sterker von Mellerstatt.

Zwischen schmalen, unprofilierten Leisten steht die Inschrift, oben zwei Zeilen übereinander. Ein Oval tangiert diesen äußeren Rahmen und schließt das Bildnis des verstorbenen Domherrn ein. Zwischen ihm und den Leisten der Inschrift entstehen vier mit den Evangelisten-Symbolen gefüllte Zwickel. Unter dem Zwange der sonderharen Rahmenform ist die allgemein übliche Darstellungsart verlassen, und an ihre Stelle sind Gestalten von hohem dokorativen Wert gesetzt. In äußerst feiner Zeichnung sehen wir Adler und Ochse, Mensch und Löwe, stilisiert in geradezu grotesken Wendungen, aber jede Linie mit wunderbarem Verständnis für die künstlerische Ausnutzung des zur Verfügung stehenden Raumes, der selbst in eigenartiger Weise ästhetisch befriedigend wirkt. Der Adler in der linken oberen Ecke erscheint mit seinen sorgfältig gezeichneten, stilisierten Flügeln, und dem leicht geschwungenen Spruchband geradezu als die Konsequenz des Zwickeldreiecks. Gleich prächtig ist der Ochse gegeben, vom Naturalismus allerdings fast bis zur Unkenntlichkeit entfernt.

Nimmt so die Platte schon durch diese kleinen Nebendinge unter den zeitgenössischen Werken einen hervorragenden Platz ein, so gewinnt sie noch an Bedeutung durch Fassung und Durchführung des Hauptmotives. Das Ganze beherrscht die Gestalt des Toten. Nur im Brustbild gegeben, mit Buch und Kelch, steht er halb im Profil vor einem mit Granatapfelmuster gezierten Teppich, über den hinweg drei Bogen eines gotischen Domes schauen. Noch heute, wo in Jahrhunderten manche Kontur der Platte arg verschliffen ist, macht sie einen tiefen Eindruck. Mit hervorragendem Verständnis ist die Figur in den Raum gesetzt und gerade durch die enge Beschränkung von seiten des Rahmens eine monumentale Wirkung erzielt. Strenge Vertikale stützen das Bild und deuten schon äußerlich den im Antlitz zum Ausdruck gebrachten Charakter des Mannes an. Aber sie geben keine unbewegliche Steifheit: nur maßvoll eingedämmt wird die überall durchgreifende Bewegung, der Drang nach Vorwärts, den am stärksten die vorgehaltene Rechte mit dem Kelch dokumentiert. Der Redner hat gesprochen, im heiligen Eifer seine Überzeugung verteidigt. Und nun hört er den Gegner an. Er kann ihm nicht beipflichten, sinnend schaut er vor sich hin, die Lippen nur leicht geschlossen, zu

(1) Döbner erwähnt als Werk Vischers die Platte des Bichofs Dittrich v. Schönberg.

Digitized by Google

sofortiger Entgegnung bereit. Er wartet auf eine Pause, in der er einfallen kann, und schon erhebt er den Kelch, um bei ihm seinen heiligen Ernst zu beteuern, während die Linke das Buch, die Heilige Schrift, an die Brust drückt. Eine gewaltige Energie spricht aus diesem Kopf: Die starken Überaugenwülste und das Kinn deuten sie anatomisch an, die Falten zwischen den Augen, die gespannten Nasenflügel und die tiefen Linien vom Mund zur Nase geben ihr momentanen Ausdruck. Bewegt flattert das Haar. An sich nicht gut, zu hart und drahtähnlich, verstärkt es doch trefflich den erstrebten Gesamteindruck.

Beobachten wir, wie der Künstler auch in Äußerlichkeiten mit feinem ästhetischen Verständnis sein Werk geschaffen hat. Die fast zu schweren Senkrechten des Pluviales nimmt der Kelch auf, die Linien des Kopfes und Birets biegen sie wenig zur Seite. Noch einmal geben sie die kurzen Säulen des Hintergrundes, und die Bogen lösen sie harmonisch auf. Kontrastierend dazu liegt eine Reihe von Linien, die im Kragenschluß zusammenlaufen, ihnen teilweise parallel führen die Kanten des Buches, zum anderen Teil schafft die Umrahmung als konzentrischer Bogen eine befriedigende Lösung.

Daß das Werk von einer Meisterhand geschaffen ist, kann keinem Zweifel unterliegen und unsere nächste Frage muß nach seinem Namen gehen. Es ist gewiß nicht richtig, für alle besseren Bronzewerke in deutschen Landen, die um die Wende des 15. Jahrhunderts entstanden sind, Peter Vischer ohne weiteres Patenstelle anzutragen. Trotzdem möchte ich aber für unsere Platte den Namen des großen Nürnbergers vorschlagen und Beweise für seine Richtigkeit liegen in dem Werk genug. Ein Blick auf die Ornamentik tut das dar. Zunächst ist die Tatsache auffallend, daß ein Teppich hinter dem Brustbild des Verstorbenen angebracht ist; sodann drängt sich bei der Betrachtung der Aufhängungsart eine Reihe von Parallelen an zweifellosen Vischerplatten auf. Johann der IV. Roth, in Breslau, Herzogin Amalie und Kurfürst Ernst in Meißen und mehrere andere zeigen die über eine Stange gesteckten Ringe, durch die Schnüre laufen. Ausschlaggebend aber muß sein, daß die Platte des Domherrn von Mellerstatt genau das gleiche Ornament auf dem Brokatteppich trägt, das viele andere beglaubigte oder auf Grund eingehender Stilkritik der Vischerschen Hütte zugeschriebene Platten aufweisen. Justi hat in seiner Arbeit vom Jahre 1901[1]) all diese Ornamentmuster zusammengestellt und danach die Werke der Nürnberger Hütte in sechs Gruppen geordnet. Unsere Platte würde zur letzten Abteilung, die von jeher die zahlreichste war, gehören. Das vollständig gleiche Brokatmuster wiederholt sich auf der sicher beglaubigten[2]) Platte der Herzogin Sophie in Torgau, des Felix Paniewski in Posen, dem Denkmal des Kardinals Friedrich Kasimir im Dom zu Krakau und mehreren anderen. Es sei noch erwähnt, daß das feine Ornament des Buchdeckels auf einer späteren Platte der heiligen Nagelkapelle am Dom zu Bamburg u. a. a. O. gleichförmig auftritt. Wollen wir noch die Schriftform zum Beweise heranziehen[3]), so finden wir auch in Meißen an der Platte des Bischofs von Schönberg die gleiche Art.

Ist so die Autorschaft Peter Vischers gesichert, müssen wir nun nach der Zeit fragen, in der das Meißner Werk entstanden ist und welche Bedeutung ihm für die künstlerische Entwicklung des Meisters zukommt. Hier begegnen wir Schwierigkeiten. Im Gegensatz zu den meisten Platten Vischers, die sich leicht schon auf

(1) Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. XXIV, Jahrgang 1901, S. 39.

(2) Siehe R. Bruck: Friedrich der Weise als Förderer der Kunst, S. 89, u. a. a.

(3) Ein Beweis, der allein nicht stichhaltig sein kann, da sehr ähnliche Schrifttypen auch bei anderen Künstlern vorkommen.

Digitized by Google

Grund äußerer Merkmale zu Gruppen ordnen lassen, steht das Denkmal Mellerstatts ganz allein. Schon seine Maße kehren nicht häufig wieder; nur das des Johann v. Heringen im Erfurter Domkreuzgang und zwei Krakauer Platten zeigen ähnlich kleine Form. Noch eigenartiger und überhaupt nur in diesem einen Werk vorkommend, ist das Betätigungsmotiv, die halbe Wendung aus dem Bild, das Vorstrecken des Kelches und das an die Brust gedrückte Buch. Diese Äußerlichkeit allein müßte genügen, um eine eigene Schöpfung des Meisters, kein bloßes Werkstattstück anzunehmen. Und das ist sie sicherlich; denn auch abgesehen von dem bleibenden künstlerischen Wert hat die Platte eine nicht zu unterschätzende Bedeutung in dem Lebenswerk Peter Vischers als Ausklang alter Formideen und erster Fassung neuer Probleme. Die Gewandfalten einiger Apostel am Grabe Erzbischofs Ernst zu Magdeburg, die 1495 entstanden, sehen wir wieder als stärkstes Mittel vertikaler Zusammenfassung und ruhegebendes Moment verwandt. Das Haargekräusel der ältesten Grabplattenschöpfungen tritt noch einmal auf, ins Wilde gesteigert, späteste Gotik. Die ganze Zeichnung aber verrät ein Verständnis für Linearkomposition, wie wir es erst viel später wieder finden, wie es seinen klassischen Ausdruck in der Prachtplatte für die Herzogin Sidonie in Meißen erlebt hat. Auch der Gesichtsausdruck geht über die ersten Denkmäler weit hinaus; Johann der IV. Roth im Dom zu Breslau steht noch beträchtlich dagegen zurück. Der Bruch mit dem alten Prinzip der Frontalität schließlich muß den Ausschlag geben, das Werk frühestens in die zweite Hälfte der neunziger Jahre zu setzen.[1]) Und hier findet es auch einen Verwandten: die Platte Konrads v. Stein im Langhaus des Erfurter Doms. An ästhetischem Wert steht das Erfurter Stück dem unsrigen zwar weit nach[2]); aber in der Form des Kopfes — der lange nicht so lebendig gezeichnet ist — und in dem nochmaligen Auftreten der steifen Parallelfalten des Gewandes liegt mancher Vergleichspunkt.[3])

So dürfen wir also als Entstehungszeit unserer Platte die Jahre von 1496—1500 annehmen, möglichst nahe der Jahrhundertwende; denn zuviel des Neuen finden wir darin. Gerade hierin aber liegt der kunsthistorische Wert des Werkes.

Verweilen wir noch ein wenig im Querschiff des Meißner Doms. Nicht fern von dem Denkmal Mellerstatts steht ein anderes, in dem wir gewichtige stilistische Gründe für eine Zuweisung an die Nürnberger Hütte finden: das des 1486 verstorbenen Bischofs von Weißenbach. Auf den ersten Blick mutet es gewiß fremdartig an, und es bedarf näheren Eingehens auf seine Einzelheiten und der Heranziehung anderer entfernterer Werke, um die Hand Peter Vischers in ihm zu entdecken. Der Inschriftrand ist bis auf die obere Leiste mit dem Todesjahr, einem Wappen und zwei Evangelistensymbolen verschwunden, vermutlich wie so vieles im Meißner Dom während des dreißigjährigen Krieges zerstört oder geraubt worden. Der Bischof steht in der Dalmatika vor einem fast glatten, nur mit feinen kurzen Strichen — etwa wie bei der Andeutung von Pelzwerk — bedeckten Hintergrund. Der linke Fuß ruht auf dem Wappen, das von zwei heraldischen Löwen gehalten wird, der rechte auf irgendeinem unsichtbaren Grund. Dadurch wird der Eindruck

(1) Das Fehlen einer Randborte am oberen Rand des Teppichs darf man kaum als Anzeichen einer früheren Zeit in Anspruch nehmen. Sie wird aus ästhetischen Gründen vermieden sein. Das Gleichgewicht des Hintergrundes wäre bedenklich gestört.

(2) Buchner, Zeitschrift für christliche Kunst, 1904.

(3) Das Denkmal Steins wurde zum Vorbild für eine große Reihe ähnlicher, fast ganz gleicher Platten in der Domherrnsepultur zu Bamberg und im Dom zu Würzburg. Das alles ist dann Fabrikware, oft der Vischerhütte geradezu unwürdig.

Digitized by Google

des Schwebens der ganzen Gestalt hervorgerufen. Die Arme sind halb erhoben, die behandschuhten Hände feierlich vor der Brust gekreuzt, während der Krummstab in die Biegung des rechten Armes gelegt ist. Das Haupt bedeckt eine streng gezeichnete Mitra, deren Bänder in elegantem Schwung zu Brust und Rücken hinabgleiten. Das Gesicht ist, fern von jeder Porträtähnlichkeit, mit starken, charakteristischen Merkmalen gegeben: tiefen Stirnfalten, stark hervortretenden Backenknochen und Überaugenwülsten, deutlich gezeichnetem oberen Nasenknorpel und Falten von der Nase zum Mund, der einen argwöhnischen Zug aufweist. Die Ohren sind fast vollständig von dem stark nach den Seiten vorspringenden, steif behandelten Wellhaar verdeckt. Der Rahmen des Bildes wird durch feine Säulchen mit hohen Basen gebildet, aus denen wildgeranktes, dürres Astwerk sproßt, dem noch fast jeder Blätterschmuck fehlt: eine ganz neue Erscheinung bei den Bronzeplatten dieser Zeit. Und ähnlich sonderbar ist die Behandlung des Gewandes. Wenige Linien laufen über die ganze Länge, scharf herausgehobene dünne Falten kreuzen sich in teilweise recht wirrem Durcheinander: eine deutliche Anlehnung an die Holzplastik.

Und doch trotz all dieser scheinbar mit Werken Vischers unvereinbaren Stileigentümlichkeiten, möchte ich diesen Namen unbedingt vorschlagen. Im Naumburger Dom befindet sich an der Südwand des Mittelschiffes die Platte Bischofs Dietrich IV. von Schönberg, die auf den ersten Blick eine unverkennbare Ähnlichkeit mit unserem Meißner Stück zeigt. Sie wird Peter Vischer zugeschrieben[1]) auf Grund von Verwandtschaft mit Platten in Würzburg, Erfurt, Bamberg und Meißen. Nun muß ich allerdings gestehen, daß mir Beziehungen zu Erfurter und Bamberger Platten ebenso wie zu denen der Meißner Fürstenkapelle — denn diese sind in jenem Beweise doch wohl gemeint — kaum einleuchten wollen. Soviel in Posen usw. an all die alten Grabmäler der Vischerschen Hütte gemahnt, gerade der so auffallend hervortretende Stil in der Gewandbehandlung dieser beiden Platten ist dort nirgends zu finden.[2]) Dagegen lassen sich anderweitige Beziehungen zu der Nürnberger Hütte erweisen.

Unweit Naumburg in Merseburg befindet sich die Tumba des Tilo von Trotha[3]), die als zweifellose Vischerarbeit gelten kann. Ist die Deckplatte mit der Gestalt des Toten vollständig in der Art der älteren Denkmäler gehalten (der Bamberger Bischöfe, Johanns des IV. in Breslau, Siegismund von Würzburg und Ditrichs v. Schönberg in Meißen), so zeigen die beiden Schmalseiten des Kastens Engelgestalten in absolut anderem Stil.[4]) Und hier tritt die gleiche Art der Faltengebung auf wie in den Platten der Bischöfe von Weißenbach und von Schönberg: Dieselben scharf herausgearbeiteten Grate, die gleichen Knickfalten, deren unruhige Wirkung an Werke des Veith Stoß erinnert. Darüber, daß die beiden Arbeiten zusammengehören, kann kein Zweifel sein und ebensowenig über ihre Verwandtschaft mit einer vierten Vischerschen Platte, dem Denkmal für den Humanisten Callimachus in der Dominikanerkirche zu Krakau.[5]) Das Gefältel dort ist gleich unruhig und spitz, wenn auch nicht mehr in einer ganz so scharfen Gratform gegeben. Dafür aber besteht eine auffallende Ähnlichkeit in der Haarbehandlung zwischen

(1) H. Bergner in Seemanns „Berühmten Kunststätten", Bd. XLVII, S. 64. Abb. dort und im Inventarisationswerk der Provinz Sachsen Bd. XXIV.

(2) Eher noch in Würzburger Werken, die aber alle später entstanden sein dürften.

(3) Abbildung bei H. Bergner in Seemanns „Berühmten Kunststätten", Bd, XLVII, S. 149 u. 150.

(4) Eine eingehendere Würdigung der Merseburger Denkmäler sei Späterem vorbehalten.

(5) Abbildung in der Knackfußmonographie von B. Daun: P. Vischer und Ad. Krafft, S. 21.

Digitized by Google

den Engeln der Merseburger Tumba und dem polnischen Kanzler. Beide haben die gleichen, zu strickartigen Strähnen geordneten Locken, eine Eigenart, die noch einige Zeit lang in der Vischerhütte erhalten bleibt, wie die Tafeln Peter Salomons in der Marienkirche und Kmitas in der Domkirche auf dem Wawel in Krakau bezeugen.[1])

Nehmen wir nun alle diese Punkte zusammen, die Verwandtschaft in der Auffassung der Dargestellten zwischen den Naumburger und Meißner Platten einerseits und den älteren oben erwähnten Denkmälern andererseits und den Komplex verwandtschaftlicher Beziehungen zwischen unseren beiden Werken, den Kopf- und Fußstücken der Trothaschen Tumba und den Krakauer Platten — namentlich der des Callimachus —, so dürfen wir die Herkunft auch der Meißner Platte aus der Werkstatt Peter Vischers als gesichert ansehen.

Und für die Stilentwicklung des Meisters ist dies Werk nicht ohne Bedeutung. Es steht wieder wie das Denkmal Mellerstatts auf der Grenze der beiden Epochen. Aber wenn jenes seinen Äußerlichkeiten nach noch vollständig der ersten Zeit Vischers vor 1500 angehörte, so müssen wir dieses später setzen und somit ganz nahe an die ersten Einflüsse des italienischen Stils heranrücken. Ganz äußerlich beurteilt: Der junge Vischer hätte niemals einen derartigen Rahmen von Astwerk gegeben. Hier hört die gothische Architekturumrahmung auf[2]), und die Vorläufer des Blattornaments treten an ihre Stelle, das in der Platte der Herzogin Sophie zu Torgau, Veits I. und Georgs II. im Bamberger Dom und des unbekannten Salomon in der Marienkirche zu Krakau seine prachtvolle Ausgestaltung findet und schließlich in die viel tiefer stehenden der Domherrnsepultur zu Bamberg übergeht.

Dies ist der eine Punkt für die Datierung des Weißenbach-Denkmals. Ein zweiter ist ohne weiteres in der stilistischen Verwandtschaft mit der vorerwähnten Gruppe gegeben. Hier aber gehört es an den Anfang der Reihe: gegenüber dem Callimachus-Denkmal und den anderen Krakauer Werken bezeugt das deutlich das Fehlen jeder Renaissance-Ornamentik, gegenüber der Trothaschen Tumba dürfte die Haarbehandlung ausschlaggebend sein, die in unseren Platten noch gewissermaßen archaistisch steif bleibt. Es kommen daher nur die Jahre 1500—1503 für die Güsse in Betracht; 1504 schiebt sich auch schon die Platte der Herzogin Sophie in Torgau mit ausgebildetem Blattwerk ein.

So bilden die Denkmäler von Meißen und Naumburg mit den Übergang von den Werken alten Stils zu den ersten Renaissance-Schöpfungen Peter Vischers, und wir erhalten einen Zuwachs zu seinem Lebenswerk, der — im Gegensatz zu der Tafel Mellerstatts — nicht so sehr bleibenden künstlerischen, als vielmehr kunsthistorischen Wert besitzt, da er beiträgt, die in jenen Jahren vor der Übernahme italienischer Gedanken klaffende Lücke zu schließen.

(1) Desgl. Abbildung bei Daun, S. 19 und 20.

(2) Wenn sie später auch vereinzelt noch manchmal auftritt. Peter Vischer liebte es häufig, zu „archaisieren", und griff viele Jahre zurückliegende Dinge wieder auf.

Digitized by Google

MISZELLEN

DIE ECOLE DES CHARTES.

Wenn ich hier französische Bücher anzeige oder einmal im allgemeinen über die französische Kunstforschung spreche, so ist mehrfach das Schlagwort „französische Methode" gefallen, ohne daß jemals sich Gelegenheit bot, diese charakterisierende Bezeichnung zu definieren. Auch sonst ist in diesen Blättern noch nicht einmal das Wort ergriffen worden, um die französische Forschungsmethode wenigstens mit ein paar Worten zu definieren. Nach meinen Informationen suchen auch wenige junge Kunsthistoriker, die auf einige Wochen oder Monate nach Paris fahren, sich über die wissenschaftliche Methode der Franzosen Rechenschaft zu geben. Jedenfalls ist der Prozentsatz deutscher Hörer an der Ecole des Chartes äußerst gering. Zahlreicher wird die Sorbonne von Deutschen besucht. Jedoch nicht die Sorbonne, sondern die Ecole des Chartes ist die Stätte, wo die kunstwissenschaftliche Methode geübt und gelehrt wird. Es mag nützlich sein, gerade jetzt die Deutschen einmal wieder auf diese ruhmreiche Hochschule aufmerksam zu machen, da demnächst das Erscheinen zweier Werke zu erwarten ist, die den Fachleuten eine erwünschte Gelegenheit geben werden, die Methode und die Leistung eines Chartiste mit denen eines Deutschen zu vergleichen, der die gleiche Zeit bearbeitet. Ich meine die große Publikation, die Alphonse Picard vorbereitet, „La Miniature carolingienne" von dem Franzosen Amédée Boinet, der schon 1903 eine These über dieses Thema verfaßt hat: „La miniature carolingienne dans le Nord de la France" und das große Werk über die vorkarolingischen Miniaturen, das Heinrich Zimmermann im Auftrag des Vereins für Kunstwissenschaft bearbeitet hat. Ein Vergleich beider Werke im Hinblick auf die Methode und ihre Anwendung dürfte um so interessanter ausfallen, als der deutsche Gelehrte einen Teil seiner Ausbildung auf der Wiener Hochschule genossen hat, deren Institut für österreichische Geschichtsforschung von Theodor von Sickel nach dem Vorbilde der Ecole des Chartes geschaffen worden ist. Sickel hat in seinen Schriften mit Dankbarkeit und Verehrung seiner Studienzeit an der Ecole des Chartes gedacht, und mir scheint, daß sein Institut das schönste Denkmal seiner Dankbarkeit ist. Die lebendigen Beziehungen, die er um die Mitte des vorigen Jahrhunderts zwischen Paris und Wien geschaffen hat, bestehen wenigstens für die Kunstgeschichte nicht zwischen Paris und einer reichsdeutschen Universität. Die Dezentralisation, die auf allen Gebieten für Deutschland charakteristisch ist, macht sich auch auf dem kunstgeschichtlichen Felde geltend. Nicht ein Deutscher, sondern nur ein Wiener, der durch das österreichische Institut für Geschichtsforschung hindurch den Wert der Ecole des Chartes erkannt hat, vermochte als Erster einmal zum Sammeln zu blasen und eine Methode der Kunstgeschichte zu schreiben. Es ist bezeichnend, daß dieses Werk, das meines Erachtens mehr als ein Versuch ist, zuerst in Frankreich (in der Revue de synthèse historique) eine eingehende Würdigung gefunden hat. Im Lande der Ecole des Chartes ist durch eine Jahrhunderte alte Tradition der Boden für die Aufnahme eines solchen Buches wesentlich besser vorbereitet als bei uns. In Deutschland allein könnte auch eine Opposition gegen Hans Tietzes Vorschläge aufkommen; in Frankreich, dessen Kunstwissenschaft durch die Ecole des Chartes geprägt wird, sind Tietzes Leitsätze im großen und ganzen längst anerkannte Grundlagen der gesamten Kunstforschung.

Das Unterrichtsgebiet der Ecole des Chartes umfaßt: Paläographie, romanische Philologie, Bibliographie und Bibliotheksdienst, Urkundenlehre, Geschichte der politischen, verwaltenden und rechtlichen Institutionen Frankreichs, Archivdienst, Quellenkunde der Geschichte Frankreichs, Geschichte des bürgerlichen und kanonischen Rechtes, Archäologie Frankreichs.

Unsere Kunstwissenschaftler werden in diesem Lehrplan vieles vermissen. Nichts wäre leichter, als den Franzosen über den Rhein zuzurufen, was alles in diesem Lehrplane unberücksichtigt geblieben ist. Jedoch es erscheint mir wertvoller, ganz kurz sich darüber klar zu werden, welche Erfolge dieser Lehrplan gehabt hat.

Daß die Erforschung der mittelalterlichen Kunst in Frankreich seit hundert Jahren von meisterlichen Gelehrten betrieben worden ist und betrieben wird, kann von niemandem bestritten werden. Nun wohl: Quicherat, Caumont, Molinier, Lasteyrie, Boutaïls, Prou, Diehl, Enlart, Omon entstammen der Ecole des Chartes und sind ihr Ruhm. Die bei Alphonse Picard erschienenen Handbücher der Urkundenlehre, der Paläographie, der mittelalterlichen Kunstgeschichte, der Geschichte und der historischen Bibliographie sind aus dem Kreise der Ecole des Chartes hervorgegangen. Diese Werke haben nicht nur ein fachliches, sondern auch ein allgemeines, metho-

Digitized by Google

disches Interesse. Der — ich möchte sagen — dem Drama parallele Aufbau französischer Bücher, ihre einfache, klare Struktur, die Beschränkung auf das Wesentliche, das Vermeiden von Überladungen ist ein Ergebnis der Lehrmethode der Ecole des Chartes. Diese Ergebnisse konnten erzielt werden, weil die Schüler dieser Hochschule nicht zuerst in Vorträgen allgemeine Überblicke erhalten, sondern im Anfang auf das Maßgebende, das Wesentliche, die Achsen jeder wissenschaftlichen Darstellung gelenkt werden. Sie werden zuerst angewiesen, ihr Thema klar und scharf zu formulieren. Sie werden dann auf die Quellen hingewiesen und angehalten, die Grundsteine aufzubauen. Auf diesem sicheren Unterbau erhebt sich die Architektonik ihrer eigenen Funde, Versuche, Gleichstellungen und Erläuterungen. Den Aufbau krönt die „Conclusion". Jedes gute, französische Buch ist nach dieser Methode konstruiert. Weit über die Ecole des Chartes hinaus hat sie Geltung gewonnen. Das ist kein Zufall. Die Allgemeingültigkeit der Methode ist vornehmlich Concajod zu danken. Er war Chartiste. Als er 1882 die Leitung der Ecole du Louvre übernahm, übertrug er die Methode der Ecole des Chartes auf die neugegründete Hochschule. Unter seiner Direktion hat die Ecole du Louvre sehr segensreich gewirkt. Aber er beging den Fehler, entgegen den Ratschlägen seiner Freunde, statt eines Chartisten einen Journalisten zu seinem ersten Assistenten zu machen. André Michel hat im Laufe der Jahre ein glänzendes Organisationstalent, eine vorzügliche Auffassungsgabe und ein umfassendes Wissen bewiesen. Er hat auch durch Concajod noch eine gute wissenschaftliche Disziplin mitbekommen; aber es ist nicht zu leugnen, daß die Ecole du Louvre inzwischen als Hochschule für neuere Kunstgeschichte viel verloren hat. Sie sollte ursprünglich eine Art Tochter- oder Schwesterinstitut der Ecole des Chartes sein, erfüllt diese Aufgabe aber keineswegs, da sie einer strengen einheitlichen Methode entbehrt und da der Lehrplan nur allgemeine volkstümliche Vorträge umfaßt. Das ist bedauerlich; denn die Ecole des Chartes vermag nicht alle Aufgaben zu lösen, die sich der Kunstgeschichte stellen. Ihr Lehrplan beschränkt sich ganz auf das Mittelalter. Der jüngere Nachwuchs, der aus der Ecole des Chartes hervorgeht, ist im allgemeinen vorzüglich; dagegen mangelt denen, die sich der neueren Kunstgeschichte zuwenden, eine gründliche Ausbildung. Wenige Kunsthistoriker beherrschen die deutsche Sprache, wenige vermögen italienische Manuskripte und Briefe zu lesen, wenige wissen, wie eine exakte Quellenangabe zu machen ist. Die Kunsthistoriker, die sich mit den neueren Epochen beschäftigen, sind teils Autodidakten, teils haben sie an der Faculté des Lettres studiert. Die vorzüglichsten sind diejenigen, die die Ecole normale supérieure besucht haben. Dieses alte Institut hat auch schon lange den Einfluß der Ecole des Chartes erfahren, und so kann man sich nicht wundern, auch bei André Fontaine, Louis Gillet, Louis Hautecoeur, Louis Rèau und Romain Rolland den ordnenden und klaren Geist zu finden, den man mit Recht als rein französich bezeichnet. Ja, völlige Außenseiter wie Louis Dimier und Emile Mâle haben sich freiwillig unter die Botmäßigkeit dieser so glänzend bewährten Methode gestellt.

Kurzum, wer immer sich über den Geist der französischen Kunstforschung Rechenschaft geben will, darf nicht versäumen, ihn an der Quelle zu studieren: im Gelehrtenkreise der Ecole des Chartes. Selbst diejenigen, deren Spezialgebiet das Mittelalter nicht ist, sollten Brutails „L'Archéologie du moyen-âge et ses méthodes" (Paris, Alphonse Picard, 1900) und von Auguste Molinier die Einleitung zum fünften Bande seines Werkes: „Les Sources de l'histoire de France" (ebenda) lesen, zwei Schriften, die grundlegend und maßgebend für den Geist und die Bedeutung der Ecole des Chartes sind.

Otto Grautoff.

ZU OLLENDORFFS RAPHAEL-STUDIEN.

Die in Ollendorffs Raphaelstudien[1]) vereinigten zwei Aufsätze „Der Cortegiano-Typus" (Abdruck aus den Preußischen Jahrbüchern von 1896) und „Über Raphaels Wissen" (1913) beschäftigen sich beide mit dem geistigen Gehalt der Schule von Athen. Man könnte sie als eine Antwort auf Woelfflins Satz in der „Klassischen Kunst" auffassen: „Woher Raphael die Möglichkeit gekommen ist, Plato und Aristoteles in ihrem Gegensatz so zu charakterisieren, daß sie uns als glaubhafte Bilder der zwei Philosophen erscheinen, wissen wir nicht."

Wenigstens für Aristoteles wird von Ollendorff die Antwort gegeben, in der Hauptthese seiner Studien (Seite 36): „Raphael hat den Aristoteles nicht deshalb meisterhaft charakterisiert, gemäß dem Geist der aristotelischen Ethik, weil er ad hoc darüber belehrt worden wäre, sondern weil er den Stagiriten kannte und liebte." „Es muß eine merkwürdige Stunde in Raphaels Leben gewesen

1) Hyperionverlag, Berlin 1913.

Digitized by Google

sein, als ihm zum Bewußtsein kam, daß die Lebenslehre des Aristoteles, die Lehre des Maßhaltens, des Einhaltens der richtigen Mitte, seiner eigenen schönen Natur entsprach."

Dieses Ethos des aristokratischen Mannes, des Cortegiano, liest Ollendorff in Geste und Figur, in Haltung und Antlitz des Aristoteles; durch Baldassare Castiglione, dessen Cortegiano von Ollendorff mit der nikomachischen Ethik in Beziehungen gesetzt, ja direkt aus ihr entwickelt wird, sei mündlich und im persönlichen Verkehr — das Buch erschien ja nach der Schule von Athen — dessen Mannesideal, der Cortegiano, Raphael vermittelt worden; und dieses Mannesideal gipfle schon bei Castiglione in Aristoteles' Person, der das Urbild eines perfetto Cortegiano gewesen sei. (Seite 25).

Ollendorff wendet sich polemisch gegen Wickhoff, der in seinem Aufsatz über „Die Bibliothek Julius II." (Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen, Band 14, 1893) die epochale Bedeutung des Inhaltlichen der Schule von Athen und der ganzen Stanza della segnatura bestreitet, wie sie von den älteren Kunstforschern Passavant, Hettner und Springer behauptet worden war: Das Inhaltliche der Schule von Athen könnte bereits ein Trezentist gemalt haben und für den ganzen philosophischen Hintergrund hätte eine Belehrung ad hoc für den Maler genügt. So berechtigt Ollendorffs Bedenken gegen Wickhoffs weitgehende Paradoxien erscheinen, es ist doch zweifelhaft, ob seine ideologische Begründung der charakteristischen Philosophengestalten dem Schaffensprozeß des großen bildenden Künstlers entspricht.

Zunächst erklärt er mit seiner These eigentlich ausschließlich den Aristoteles — eben als persönliches Ideal Raphaels. Es ist nur folgerichtig, wenn er die Konsequenz zieht: „Raphael benutzte freudig die Möglichkeit, sich selbst auf der Aristotelesseite des Bildes einzuführen, weil er sich diesem Großen besonders nahe fühlte." Wie eine Warnung klingt hier Hermann Grimms schönes Wort von Raphael, dem objektiven Maler, herein. Ein Blick von den Doktrinen weg auf das Bild zeigt neben dem angeblichen persönlichen, subjektiven Ideal Raphaels, Aristoteles, gleichberechtigt den Gegensatz Plato.

Ollendorff selbst zieht die Folgerung, sein persönliches „Ideal" im Hinblick auf Plato durch den objektiven Typus zu ersetzen. Aber zugleich setzt der Schematismus von zwei Figurentypen Raphaels ein: Die Gruppen zu beiden Seiten der Philosophen werden sofort als Anhang unter die beiden Typen aufgeteilt. Ollendorff scheut nicht vor der Inkonsequenz zurück, es für bedeutungslos zu erklären, daß auf der Platoseite Cortegianotypen stehen — während vorher in der Tatsache, daß Raphael auf der Aristoteles-Cortegianoseite steht, ein tiefer Sinn, ein persönliches Bekenntnis gesucht wurde. Und gefährlich wird dieser Typenschematismus, wenn er dem Auge, dem unbefangenen Sehen in den Weg tritt, wenn er deduziert: „Der Platotypus wiederholt sich, natürlich frei umgewandelt, im Sokrates, Pythagoras, Heraklit, Archimedes (Bramante) und dem Stoiker, jenem apathischen einsamen Denker rechts oben . . ."

Wird da nicht schlecht und recht behauptet, Archimedes, der seit alter Tradition als Porträt des Bramante gilt, trage dieselben Züge wie Plato — also Bramante habe den Kopf Leonardos?

Denn ob über Plato auch keinerlei Tradition derart besteht, kann es doch keinem Zweifel unterliegen, daß er nach dem Bilde Leonardo da Vincis geschaffen ist. Man vergleiche etwa Leonardos Selbstbildnis in Turin (königliche Bibliothek) mit dem Platokopfe auf der Schule von Athen. Zug für Zug gleichen sich die hohe und breite Stirn mit den zahlreichen Parallelfalten; die tief unter den buschigen Brauen liegenden Augen; der fast in der Ebene der Stirn verlaufende Nasenrücken wie die Länge und Form der Nase; das lange, bis auf den Bart herabfallende Haar, das den Hals verdeckt und so eindrucksvoll den elementaren Ausdruck des mächtigen Hauptes verstärkt. Gleich sind sich Form und Bau des ganzen Schädels; der einzige Unterschied, der ausrasierte Mund auf dem Turiner Selbstbildnis Leonardos gegenüber der bärtigen Oberlippe des Plato-Leonardo auf der Schule von Athen fällt nicht ins Gewicht, da ein Teil von Leonardos Selbstbildnissen, die Profilköpfe in Windsor und in der Ambrosiana, die Oberlippe ebenfalls mit Bart zeigt, die Barttracht Leonardos also wechselte.

Bei einer derartigen Ähnlichkeit kommt auch das Schweigen Vasaris nicht in Betracht, der seine reichlich konfuse Beschreibung der Stanza della segnatura ja nach Stichen gearbeitet hat und das Porträt Bramantes mit einem „dicono essere" auf Hörensagen einführt.

Raphael, der 1504 mit dem Empfehlungsbrief der Herzogin Giovanna da Montefeltro an Pietro Soderini vom 1. Oktober 1504 in Florenz eintraf, muß dort Gelegenheit genommen haben, Leonardo, der sich von 1500—1506 in Florenz aufhielt, zu porträtieren.

Es ist dabei nicht von ausschlaggebender Bedeutung, ob sich die jüngste sensationelle Nachricht aus St. Petersburg von Leonardoporträts von

Digitized by Google

Raphaels Hand auf dem Malgrund der Madonna bei Dr. Pogorjelski als zutreffend erweist oder nicht.

Auf der Madonna bei Dr. Pogorjelski, einer Kopie der Panshanger-Madonna bei Lord Cowper, fand der Restaurator der Eremitage Sidorow beim Übertragen auf neue Leinwand figürliche Entwürfe und Porträtskizzen auf dem alten hellgrauen Malgrund, die A. Wolynski im „Petersburgskij Kurjer“[1]) publizierte. Die sehr schlechten Abbildungen erlauben kein endgültiges Urteil, ob hier etwa Raphaels Hand tätig war. Die Faktur der Skizzen scheint aber reichlich flau. Daher mag es kommen, daß die Ähnlichkeit der Leonardoköpfe (es sind ihrer sechs — zwei Profilköpfe nach links und nach rechts, zwei Köpfe fast ganz en face, zwei Köpfe in $^4/_5$ Wendung von vorne gesehen) mit den Selbstbildnissen Leonardos nicht völlig evident ist, trotz der allgemeinen morphologischen Übereinstimmung und der analogen Haar- und Barttracht. Die Übereinstimmung zwischen dem Turiner Selbstbildnis Leonardos und dem Platokopfe ist jedenfalls weit augenscheinlicher.

Wie viel beziehungsreicher, einleuchtender und menschlicher ist es nun nicht, wenn Raphael im Plato auf der Schule von Athen nicht nach Ollendorff „die christliche Gesinnung, die lebensfremde, einseitige Geisteskultur“ (Seite 45) darstellte, sondern dem Weisen, den er durch den Timäus in der Hand bezeichnete, in seiner Huldigung die Züge Leonardos gab, der von allen Zeitgenossen am tiefsten in das Wesen der Natur gedrungen war. Wenn die einzigartige Individualität Leonardos ihm solchen Eindruck machte, daß er danach die Individualität Platos gestaltete, anstatt einen Platotypus aus ideologischen Erwägungen im dialektischen Gegensatz zu einem Aristotelestypus zu entwickeln.

Und dann kommt unwillkürlich der Gedanke, ob nicht hinter dem Aristoteles, dem Cortegianotypus, ebenfalls ein Individuum, ein Porträt steht, ein individueller Eindruck des objektivsten Malers an Stelle des subjektiven Ideals, wenn es vorerst auch noch unbekannt ist, wer etwa das Urbild zum Aristoteles abgegeben habe.[1])

Denn so fein und gehaltvoll im einzelnen die Raphaelstudien Ollendorffs sind, ihre Grundposition ist anfechtbar. Selbst bei der Charakteristik von Philosophen mag man bezweifeln, ob der Künstler dabei von philosophisch-ethischen Elementen ausgeht, um zu Typen zu kommen. Und fragt man den Künstler darüber, so wird er antworten wie Klinger: „Über allem Sichtbaren ruht der Zauber des individuellen Lebens; diesen zu heben ... ist die Kunst der Malerei. Es bedarf dazu keinerlei geistiger Zutat, keinerlei Kombinationen“. Hans Hermann Russack.

1) Ich verdanke die Abbildungen im Petersburgskij Kurjer der Liebenswürdigkeit Herrn Dr. W. Weibels in St. Petersburg.

1) Ganz abgesehen von Bedenken, wie, daß der aristokratisch allseitige Aristoteles-Cortegiano zum Universalmenschen Leonardo-Plato nicht den wünschbaren Gegensatz bildet, oder daß die Interpretation der Geste des Aristoteles als Aufforderung zum Maßhalten eine analoge Deutung der gegensätzlichen Handbewegung Platos nicht zuläßt, so daß man lieber bei der zuletzt von Woelfflin formulierten Deutung bleibt.

Digitized by Google

REZENSIONEN

ALBRECHT KURZWELLY, Das Bildnis in Leipzig vom Ende des 17. Jahrhunderts bis zur Biedermeierzeit. Aus Anlaß der vom Stadtgeschichtlichen Museum zu Leipzig 1912 veranstalteten Porträtausstellung herausgegeben unter Mitwirkung von Dr. Eduard Eyßen, Dr. Walther Biehl und Hildegard Heyne. Tafelband, 174 Bildnisse auf 162 Lichtdrucktafeln. Leipzig 1912, Verlag von Karl W. Hiersemann.

Das Werk ist, wie das Vorwort sagt, entstanden als eine Erinnerung an die Porträtausstellung, die das Stadtgeschichtliche Museum zu Leipzig im Sommer des Jahres 1912 als seine erste und glückliche Tat veranstaltete. Der Gegenstand konnte nicht glücklicher gewählt sein für ein stadtgeschichtliches Museum, das nicht nur für die Interessen von Lokalforschern und Genealogen sorgen, sondern auch den Kunstfreund bei sich im Hause sehen will. Und das Erfreulichste dieser mit größter Sorgfalt und Umsicht vorbereiteten Ausstellung war die Entdeckung von künstlerischen Werten, deren Vorhandensein man in diesem Grade zunächst nicht voraussehen konnte. So hob sich das Unternehmen in seiner Bedeutung weit über das Lokale hinaus, und das Künstlerische verlieh ihm eine Frische, die derartigen lokal begrenzten Veranstaltungen gewöhnlich nicht eigen ist.

Der Katalog führt 1820 Nummern auf, davon fielen 900 allein auf die Miniaturen, die in diesem Bande nicht mit enthalten sind. Das Tafelwerk beschränkt sich auf 174 Bildnisse und läßt jene beiseite. Der Text orientiert in knapper Kürze über Maler und Dargestellte, die Bildbeschreibung unterstützt durch sorgfältige Farbenangabe das Gedächtnis des Ausstellungsbesuchers.

Sehr bedauerlich ist es, daß das Werk für den Weihnachtstisch 1912 fertig sein mußte, denn anders als durch die eilige Herstellung läßt sich die technische Ausführung nicht erklären. Die Aufnahmen lassen viel zu wünschen übrig, nicht weniger die schwarzen Lichtdrucke. Wenig schön ist auch die schwarze Beschriftung der Tafeln. Und dies alles wiegt und verstimmt um so mehr bei einem Werk, das das Bildnis in der Buchhändlerstadt Leipzig zum Gegenstande hat.

Die Physiognomien von 5 Generationen, wie sie sich zwischen den Jahren 1690 und 1863 in einer räumlich verhältnismäßig beschränkten Stadt mit einer von der Natur vergessenen Umgebung entwickelten, ziehen an uns vorüber. Handel, Wissenschaft, Musik und auch die bildenden Künste waren die Beschäftigung und bildeten das Interesse der Dargestellten, es fehlt der Militär, der Staatsmann, der Fürst. Die Leipziger Gesellschaft trägt einen freien, liebenswürdig selbstbewußten bürgerlichen Charakter. Der Adel fehlt in dieser Handelsstadt. — Noch typisch barock wirkt die starke Physiognomie des Ratsherrn Jakob Born mit der stark geschwungenen Nase, dem schmalen Mund, den großen Augen unter den buschigen Brauen und der fahlen Blässe. Sein Gegenspiel ist der erfolgreiche Kauf- und Bauherr Peter Hohmann, der Begründer der Gräflich Hohenthalschen Familie mit seinem liebenswürdigen Rokokolächeln. Dann folgen Haußmanns interessante Bildnisse des Stadtmusikus und Komponisten Gottfried Reiche und des großen Johann Sebastian Bach. Von demselben Haußmann gemalt erscheint die Gottschedin, ohne Bücher, nur mit einem verbindlich lächelnden Ausdruck geschmückt. Den Gatten charakterisiert der Maler Schorer mit Goethe als einen großen, breiten, riesenhaften Mann mit mächtiger Perücke. Ismael Mengs war mit einem zierlich aufgefaßten Bildnis des Tuchhändlers Joh. Christian Raabe vertreten; Lisiewski, der mecklenburgische Hofmaler mit mehreren anziehenden Porträts, von denen das des in Leipzig tätigen Zeichenmeisters Paul Christian Zink, des Vorgängers Oesers, von besonderem Interesse ist. Nach Zink ist Oeser die erste Persönlichkeit, die in Leipzig von weiterer Bedeutung wird durch seine künstlerische Tätigkeit als Direktor der 1764 gegründeten Akademie. Seine Erfolge liegen weniger in seiner praktischen Künstlerarbeit als in seiner anregenden Lehrtätigkeit. Die Ausstellung zeigte das bekannte Bildnis seiner Kinder und stellt das Höchstmaß seines Könnens im Jahre 1766 dar als Aufnahmestück zur Erwerbung der Mitgliedschaft für die Dresdner Akademie. Graff und Joh. Friedr. Aug. Tischbein sind es, die das Bildnis in Leipzig in der zweiten Hälfte des 18. und dem beginnenden 19. Jahrhundert bestimmen. Der enge Freundeskreis Oeser, Graff und Bause wird lebendig in Graffs Bildnissen, unter denen das der hellblonden Gattin Bauses von unvergeßlich zarter Farbenharmonie ist. Von den Reichschen Porträts sind das lebensvolle des Auftraggebers selbst und des bedeutenden Bürgermeisters Müller in dem Tafel-

Digitized by Google

werk vorhanden, dagegen ist Wert gelegt auf die Bildnisse der Leipziger Gesellschaft, und hier zeichnen sich vor allem die Damenbildnisse durch eine feine, farbige Frische aus. Ein anderer Maler, den enge Freundschaft mit Oeser verband und häufiger nach Leipzig zog, ist Joh. Heinr. Tischbein d. Ält., und als ein Zeichen dieser Freundschaft war das Bild der Oeserschen Töchter auf der Ausstellung zu sehen. Durch Oeser mag auch der Maler die Bildnisse von dem bekannten Sammler Karl Gottfr. Winckler d. Jüng. und seiner Gattin in Auftrag erhalten haben. Das des Mannes ist von einer außerordentlichen Ruhe und vornehmen Eindringlichkeit. Von großem Interesse ist es damit das Porträt des Sohnes von Franz Gareis (1799) zu vergleichen. Der Unterschied zweier Generationen und zweier Anschauungen kann nicht sichtbarer dargestellt werden.

Der Clou der Ausstellung war Johann Friedrich August Tischbein, auf den zuerst hingewiesen zu haben das Verdienst Pinders ist (Kunstwiss. Beiträge A. Schmarsow gewidmet . . . 1907). Sehr reizvoll sind die Bildnisse seiner Gattin, allein, mit den Töchtern und der ganzen Familie; mit Interesse betrachtet man seine Anna Amalia und Wieland, die nicht nur in ihrer äußeren Erscheinung, sondern in ihrer Menschlichkeit so unmittelbar gegeben sind; weitaus das bedeutendste aller seiner Werke auf der Ausstellung war das Porträt der Dora Stock in der Behandlung des Malerischen als auch in der Charakterisierung der nicht mehr jungen und auch nicht schönen, aber sprühend lebendigen, geistvollen Frau.

Daniel Caffe, dem Leipziger Pastellmaler, hat die unendliche Fülle von Bildnissen, die auf der Ausstellung zu sehen waren, nicht gehoben. In der Menge verstimmen sie in ihrer sich immer gleich bleibenden kleinbürgerlichen Auffassung und mangelhaften Zeichnung.

Im Gegensatz zu seinem Vorgänger Tischbein lag die Tätigkeit des Hans Veit Schnorr von Carolsfeld weniger auf dem Gebiete der Bildnismalerei; von ihm war nur sein charakteristisches, ernstes Selbstbildnis von 1820 und das seiner Tochter zu sehen. Friedrich Matthäi und Joh. Carl Roesler, genaue Zeitgenossen und Professoren an der Dresdener Akademie, haben, wie vor ihnen Graff, häufig in Leipzig Gastrollen gegeben. Sie sind sich in der Auffassung der späteren Bildnisse verwandt, wenn auch Roesler malerisch der begabtere von beiden ist. Nach den ausgestellten Proben seiner Kunst lag Matthäi das Frauenbild besser als das Männerporträt. Zwei Leipziger Malern des 19. Jahrhunderts, die bisher nur wenig bekannt waren, hat die Ausstellung eine Auferstehung gebracht: Friedrich August Georgi (1780 bis 1838) und dem jüngeren Gustav Adolf Hennig (1797—1869). Georgi kommt von Schenau her und bringt aus dem 18. Jahrhundert ein ausgesprochenes Gefühl für die Farbe mit. Sein Bestes bietet er im Männerporträt wie dem des bedeutenden Ad. Friedr. Gottheif Baumgärtner und des biederen, tüchtigen Obermeisters der Zimmermeister-Innung Carl Friedr. Lüder. In dem Gegensatz der Charakterisierung des selbstbewußten, geistreichen Weltmannes und des behaglich schlauen, erfolgreichen Handwerkers, und des Stammunterschiedes von Oberdeutschen und Mecklenburger sind die Bildnisse meisterhaft. Weniger genießbar ist der Künstler, wo ihm der Gegenstand eine Abschweifung ins Sentimentale gestattet, auch haben seine Figuren häufig etwas unangenehm Verblasenes.

Die früheste Arbeit Hennigs ist sein Selbstbildnis von 1822, das noch ins 18. Jahrhundert zurückschaut. Ein Zeitraum von 15 Jahren mit zwei längeren Reisen nach Italien und der Bekanntschaft mit den Werken der Nazarener liegen zwischen diesen und dem 1837 datierten lebendigen und klaren Porträt des Ägyptologen Gustav Seiffarth. Die Irmlerschen Kinderbilder von 1844 sind von einer erstaunlichen Schärfe der Zeichnung und Charakteristik und zugleich von einer beinahe aufdringlichen Frische und Lebendigkeit der Farbe — sie krallen sich förmlich ins Gedächtnis fest, mehr noch als jene späteren und weicheren Kinderporträts. Seine kleinen Töchter auf dem Schulwege (1851) ist eines der besten deutschen Bildern jener Zeit, es ist Genre im besten Sinne, es sind nicht die beiden kleinen Hennigs, es sind zwei kleine deutsche Mädchen, wie sie artig Hand in Hand vor zwei Generationen in die Schule wanderten. Das schlichte Bildnis seiner jüngsten Tochter als 19jähriges Mädchen trägt das späteste Datum der Ausstellung 1863.

M. Schuette.

MARIE LUISE GOTHEIN, Geschichte der Gartenkunst. 2 Bde. Verlag von Eugen Diederichs, Jena 1914.

Neben die größeren französischen oder englischen Veröffentlichungen über Gartenkunst stellt sich dieses umfangreiche Werk der Frau Gothein nicht nur ebenbürtig, sondern übertrifft sie durch die Fülle des dargebrachten Materials, die systematische und gründliche Verarbeitung der auch ferner liegenden Literatur, den Reichtum des Abbildungs-

Digitized by Google

materials. Neue Planaufnahmen — und auf sie wird der architektonisch geschulte Betrachter wohl in erster Linie achten — sind allerdings nicht gegeben worden, die Arbeiten von Triggs boten hier dem mit dem Material Vertrauten eine größere Überraschung, dennoch sind die Pläne älterer Gärten so zerstreut, daß eine ausgiebige Zusammenstellung mit Dank aufgenommen werden wird. Beim Durchblättern älterer Gartenbücher wird stets die Fülle der Detailzeichnungen auffallen, ihre Verfasser durften das Gefühl für die räumliche Komposition im großen voraussetzen. Gern hätten wir davon in dem Gotheinschen Kompendium mehr gesehen, wie es etwa Grisebach in seinem Buch „Der Garten" bei ungleich geringerer Abbildungszahl gibt, ein Buch, das mir, obgleich es Frau Gothein nur einen beachtenswerten Versuch nennt, in seinen eindringenden Einzelanalysen auch jetzt noch als eine notwendige Ergänzung zu dem vorliegenden Werk erscheint. Die photographischen Ansichten sind fast durchweg ausgezeichnet gewählt und auf mattem Papier reproduziert. Buchtechnisch bedeutet das Werk eine hervorragende Leistung.

Der Inhalt umfaßt den Garten vom Altertum bis zur Neuzeit, beginnend mit Ägypten und Westasien. Die griechische, römische und islamitische Gartenkunst folgen. Der Klostergarten leitet das Mittelalter ein, die Entwicklung des Renaissancegartens wird für Italien, Spanien, Frankreich, England, Deutschland und die Niederlande gesondert dargestellt. Die große Wendung in Frankreich um die Mitte des 17. Jahrhunderts wird der Angelpunkt für die spätere Gartenentwicklung in Europa. Die Zeit Le Nôtres ist ausführlich behandelt worden und doch möchte ich gerade hier eine Einwendung mir erlauben. Man merkt der Verfasserin die Freude am eingehenden Beschreiben an und diese eingehende Beschreibung, einer Führung gleichend, hat das Gute, vor flüchtigem Sehen zu bewahren. Dennoch kommen bei solcher Art der Darstellung mit ihren lyrischen Momenten die künstlerischen Obersätze zu kurz weg, und die große Bedeutung des französischen Gartens als eines rhythmisch-raumgebauten wird im Vergleich zur übrigen Breite nur eben bemerkt. Gerade die besonderen Verhältnisse der Raumbildung — sie sind in der Haus- und Palastarchitektur, im Stadtbau ja die gleichen — hätten eingehend und unendlich nutzbringend für historische Erkenntnis und gegenwärtige architektonische Kultur an der Hand des reichen Tatsachenmaterials untersucht werden müssen, und vielleicht wäre der Verfasserin bei tieferem Eindringen von dieser Seite in ihren wundervollen Stoff das unglückliche Kapitel zum Schluß über gegenwärtige Gartenkunst erspart geblieben, in dem nur Material nebeneinandergestellt wird. Vielleicht hätte sich dann auch schärfer der Unterschied zwischen italienischer und französischer Renaissancegartenkunst herausgearbeitet und es wäre erkannt worden, daß nach dem Stich von Du Cerceau zu urteilen einer Anlage wie etwa Charleval trotz ihrer scheinbar einfachen Regelmäßigkeit kaum der nur plastischer, nicht aber räumlicher empfindende römische Barock etwas Ähnliches gegenüberstellen kann. Hier hätte den Entwicklungsetappen bis ins letzte nachgespürt werden müssen, die Beziehungen zwischen Haus, Hof und Garten namentlich an Beispielen, die aus einem Guß entstanden sind, untersucht werden müssen. Seltsamerweise ist der Verfasserin die Anlage von Richelieu entgangen, die bei aller Kleinheit den wichtigen Grundgedanken der rhythmischen Raumfolgen in einer Achse klar formt und ja auch durch die gleichzeitige Stadtgründung ein überaus wichtiges Bindeglied in der Geschichte der Stadtbaukunst ist (vgl. Denkmalpflege 1914, Nr. 13). — Endlich schließt sich dem französischen Gartenstil die Entwicklung des englischen Gartens an, ein seines verarbeiteten literarischen Materials wegen vorbildliches Kapitel, das wiederum Gelegenheit gibt, einleitend ein Kapitel über den Garten in China und Japan zu schreiben. Das schon erwähnte Kapitel über neuere Gartenkunst macht den Beschluß.

Das umfassende Werk hat vor allem den Charakter eines Kompendiums, das sich aus zahlreichen Einzelbeschreibungen zusammensetzt. Es ist darum angängig, aus der Zahl von heute noch bestehenden Gärten, die der Verfasserin entgangen sind, wenigstens die zu nennen, die dem Unterzeichneten gelegentlich anderer Studien in persönlicher Besichtigung bekannt geworden sind und die ihm entwicklungsgeschichtlich wertvolle Momente zu bieten scheinen, ohne daß damit dem reichen Werk ein Vorwurf gemacht werden soll. Denn wir alle, die wir ein selbst weit begrensteres Gebiet bearbeiten, wissen ja, daß auf den begangensten Wegen ständig Neuentdeckungen zu machen sind. Ich nenne darum als bemerkenswert für weitere Studien: Aachen — Anlagen von Lené, Bath — Prior Parc mit amphitheatralischer Gruppierung im Halbkreis, Benrath — guter Garten aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, Egolsheim — Kaskadenmotiv, Erlangen — einheitliche Stadt-, Schloß- und Gartenanlage (jetzt umgestaltet), Rennes — Rampenmotiv der La Motte, Racconigi und Stupinigi — Beispiele des

Digitized by Google

piemontesisch-französischen Gartens, Strà — großräumiges Beispiel des österreichisch-italienischen Gartens mit Gloriette (Ställe), Blumen- und Irrgarten, Sarscoe Selo — Beispiel des unermeßlich gedehnten russischen Gartens mit vielen Sondergärten und Bauten, von Schlüter bis zur Romantik, endlich außer vielen kleinen deutschen Gärten des 18. Jahrhunderts Weickersheim — weite Rasenflächen, Wasserbecken, Figuren und durchsichtige Säulengloriette, alles versunken, aber noch wohl erkennbar. A. E. Brinckmann.

WALTER BOMBE, Die Geschichte der Peruginer Malerei bis zu Perugino und Pinturicchio. Fünfter Band von: Italienische Forschungen, herausgegeben vom Kunsthistorischen Institut in Florenz. Auf Grund des Nachlasses Adamo Rossis und eigener archivalischer Forschungen. Berlin, 1912. Bruno Cassirer.

„Der vorliegende Band ist ein Versuch, auf Grund eingehender Denkmäler- und Urkundenforschung die wichtigsten Richtlinien der Entwicklung der Malerei in Perugia bis zu ihrem Höhepunkte zu erfassen und darzustellen. Dabei sind auch wichtige, von der kunsthistorischen Forschung bisher nicht gebührend berücksichtigte Faktoren, wie die Zustände und Gebräuche der dortigen Malerzunft, das Verhältnis zwischen Künstler und Auftraggeber und die Ikonographie der Peruginer Malerei, in den Kreis der Betrachtung gezogen worden." Diese Sätze enthalten das Programm der Arbeit. Es war eine scheinbar undankbare Aufgabe, die sich der Verfasser gestellt hatte. Künstlerisch ist das Thema wenig ergiebig, denn die umbrische Kunst des Trecento und Quattrocento zeigt im wesentlichen den Charakter einer abgeleiteten Kunst. Es fehlt ihr an Persönlichkeiten, die bestimmend in den Gang der Entwicklung eingreifen. Bald ist es die Schule von Siena, bald die Schule von Florenz, der die Peruginer Maler folgen. Erst mit Perugino ändert sich das Verhältnis. Die Wahl des Stoffes brachte aber für den Verfasser neben diesem Nachteil auch gewisse, nicht geringe Vorteile. Sie liegen vor allem in der örtlichen Begrenzung des Stoffes und sind um so höher zu veranschlagen, als sie für die Forschung voll und ganz ausgenützt worden sind. Der Urkundenforschung, der wegen ihrer Schwierigkeit und zeitraubenden Mühen die meisten Kunsthistoriker gern aus dem Wege gehen, ist hier das größte Interesse zugewandt. Aber das Interesse würde wenig besagen, wenn sich nicht zugleich der Autor als ein geschulter Urkundenforscher erwiese. Von dem Fleiß und der Ausdauer, die dazu gehört, die verwendeten Urkunden ausfindig zu machen und zu sichten, gar nicht zu reden! Mit einer Umsicht und Genauigkeit, die ans Pedantische streift, sind die Archive Perugias und viele andere durchgesehen worden, und so ist ein Material zusammengekommen, wie es für eine ganze Schule in dieser Vollständigkeit einzigartig dastehen dürfte. Wer immer sich mit der Peruginer Malerei direkt oder indirekt beschäftigt, wird auf das Werk Bombes zurückgreifen. Es ist ein Buch weniger zum lesen als zum nachschlagen, aber schon heute für jeden, der sich mit dieser Kunst ernstlich befaßt, eine unentbehrliche Stütze. Und doch konnte, bei dem vorgeschriebenen Umfang, nur der wichtigste Teil des gesammelten Urkundenmaterials zum Abdruck gebracht werden! Es schmälert in keiner Weise Bombes Verdienst, daß er den Nachlaß Adamo Rossis mitbenutzen konnte. Sämtliche Auszüge Rossis mußten auf ihre Brauchbarkeit hin nochmals geprüft und mit den Originalurkunden verglichen werden. Nur eine gründliche paläographische Schulung, weitgehende historisch-politische und verfassungsgeschichtliche Kenntnisse, die sich auf das Leben der italienischen Städterepubliken während des Mittelalters und der Renaissance beziehen, ein enges Vertrautsein mit dem Leben des italienischen Volkes, endlich gute persönliche Beziehungen zur italienischen Gelehrtenwelt vermochten das vorliegende Ergebnis zu zeitigen.

Das Werk zerfällt in zwei Hauptteile: Eine „geschichtliche Darstellung der Peruginer Malerei" und „Urkundliche Nachrichten", an die sich dann ein „Glossar" und ein „Personenverzeichnis" anschließen. Das Verhältnis des ersten Abschnittes zum zweiten ergibt sich im Einzelnen aus den Überschriften. Die in Regestenform mit Angabe des Fundortes und Literaturnachweisen zum Abdruck gebrachten Urkundenauszüge dienen den voraufgehenden zehn Kapiteln der geschichtlichen Darstellung als Quelle und Rückgrat. Der synthetische erste Teil schließt mit einer kurzen, über das ganze Gebiet orientierenden Zusammenfassung. Durch die Heranziehung der vielen Urkunden, denen nur in seltneren Fällen erhaltene Werke zur Seite treten, ist die Lesbarkeit des Textes stellenweise beeinträchtigt worden, aber, wo es darauf ankam, auf urkundlicher Basis, eine Darstellung der Schule und ihrer Meister für mehrere Jahrhunderte zu geben, muß die Häufung der Protokolle, Notariatsakten usw. in Kauf genommen werden. Durch ein näheres Eingehen auf die

Digitized by Google

herangezogenen Kunstwerke: stilkritische Vergleiche und Ausblicke würde das Buch in mancher Hinsicht zweifellos viel gewonnen haben, allein es fehlte dem Verfasser, wie er bei der Arbeit häufig klagte, der Platz. Überdies ist es eine Frage, ob das Werk in seiner freiwilligen Beschränkung dem Studium der Peruginer Malerei und der Kunstgeschichte nicht doch mehr nützt, als wenn stilistische und ästhetische Fragen ausführlicher behandelt worden wären. Die Methodik, die es auszeichnet, hätte jedenfalls darunter gelitten. An wichtigeren Fragen der Zugehörigkeit und des Stils konnte der Verfasser ohnehin nicht teilnahmslos vorübergehen. Seine Rekonstruktionen des Schreins für den Gonfalone von S. Bernardino in Perugia und des Altarwerkes Peruginos für S. Agostino beweisen Interesse für stilkritische Untersuchungen, eine ausgedehnte Kenntnis der Werke und einschlägigen Literatur und einen geschulten Kennerblick. Gerade das Kapitel „Perugino" ist mit Bezug auf die stilkritische Würdigung des Meisters, die Datierung seiner Werke, die Abgrenzung Peruginos gegen Rafael und Pinturicchio außerordentlich lehrreich.

Überaus wertvoll erscheint das Kapitel über die Peruginer Malerzunft. Ihre früheste Erwähnung reicht in das Jahr 1286 zurück. Die Korporation war u. a. an der Verwaltung der Stadt beteiligt. Die „Registri degli Offici", die mit dem Jahre 1362 beginnen, geben in chronologischer Folge die Namen von Zunftvertretern, welche das Amt des Priors, Kämmerers oder Massaio bekleideten. 1365 zählte die Peruginer Malerzunft fünfzig Mitglieder. Über die Aufnahme in die Zunft bestanden strenge Vorschriften: von neu eintretenden Mitgliedern wurde eine Taxe erhoben, jährliche Beiträge hatte die Zunft für gemeinsame Festlichkeiten und Prozessionen aufzubringen. Die „Statuten" oder „Ordinamenta" enthielten Bestimmungen über die innere Verwaltung der Genossenschaft und ihre Vertretung nach außen; sie sorgten ferner für sachgemäße Ausführung übernommener Arbeiten und beugten Mißständen vor. Die „Matrikeln" stellen gewissermaßen die Stammrollen der Zunftgenossen dar. Es sind vier Matrikeln erhalten, in denen die Namen von Zunftgenossen aus der Zeit von 1366 bis 1788 aufgezeichnet sind. Außer diesen Angaben enthält das Matrikelbuch aber auch eine Anzahl höchst interessanter Versammlungsprotokolle.

Auf Einzelheiten einzugehen mag der Spezialforschung vorbehalten bleiben. Es war uns nur darum zu tun, an dieser Stelle auf das Werk hinzuweisen, das durch seinen Inhalt wie durch seine Methode einen hervorragenden Platz in der Literatur über italienische Kunst beansprucht. Vielleicht gibt das Buch Anlaß zu einer Revision der Unterrichtsmethode, nach der noch heute an den kunsthistorischen Seminarien mancher Universitäten Quellenlehre betrieben wird, die paläographischen Institute brauchen eine Konkurrenz nicht zu befürchten! G. J. Kern.

WALTER FRIEDLAENDER, Nicolas Poussin. Die Entwicklung seiner Kunst. Mit 137 Abbildungen. München, R. Piper & Co., 1914.

Die Kunst ruht jenseits politischer und nationaler Schranken. Sie ist Gemeingut aller, die an der Kultur der Menschheit teil haben; und niemals hat sich dieser ihr übernationaler Charakter erhabener gezeigt als in dem gegenwärtigen Weltkrieg, wo im Guten und im Ernst, wie von Seiten der Niedertracht ihre Unverletzlichkeit behauptet wurde. Und ist es nicht mehr als ein Zufall, daß gerade jetzt zwei der umfangreichsten Bücher über einen französischen Maler von deutschen Kunstgelehrten herausgekommen sind? Gibt es schlagendere Beweise von der deutschen „Unkultur" als diese Altäre, die neidlos einem Franzosen errichtet werden als Führer zu neuen Aufgaben in der Kunst der Gegenwart!

Es ist kein Zufall, daß Poussin die Aufmerksamkeit bei uns in erhöhtem Maße wieder auf sich lenkt. Unsere Kunstforschung hat sich in vielen bedeutenden Stücken seit Winckelmanns „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke" als feinfühlende Prophetin und Geleiterin der zeitgenössischen Kunst selber erwiesen. Es ist kein Zweifel, daß wir am Beginn einer strengeren und gesetzmäßigen Epoche der bildenden Kunst stehen, und daß ihre Führung — wie es in Baukunst und Plastik tatsächlich schon der Fall ist — an Deutschland übergeht. Frankreich mag auch hier von Cézanne bis Picasso die Anregungen gegeben haben; sie zur Reife zu bringen, soll unsere Sache werden. Und in der gleichen Richtung liegen die beiden Bücher über Poussin, die jetzt erschienen sind: als kunstgeschichtliche Fühler und Hinweiser auf einen großen Führer zu tektonischer Gesetzmäßigkeit im Bildaufbau.

Zwar werden wir, leider, das auf zwei Bände gediehene und nach allen Seiten Umschau haltende Werk von Grautoff nach dem Wunsche des Verlegers erst nach Beendigung des Krieges in die Hand bekommen. Aber fertiggestellt ist es

Digitized by Google

bereits und harrt bei Georg Müller der Stunde, da es mit dem endgültigen Triumph Deutschlands auch seine eigene Erstehung wird verbinden dürfen. So bleibt vor der Hand nichts übrig, als auf das erste der beiden Bücher von Friedlaender hinzuweisen.

Friedlaender hat es sich ganz sicher nicht leicht gemacht. Eine sorgfältige und mit allen Quellen belegte Chronologie der Werke Poussins, die er seinem Text anfügt, verrät einiges von den Schwierigkeiten dieser Untersuchung; und über das „fast überreiche" Gebiet seiner Zeichnungen verspricht er uns in einiger Zeit eine besondere Veröffentlichung. Es ist schwer, an der Vermutung vorüberzugehen, daß diese sachlich nicht begründete Teilung des Stoffes an dem Bemühen liegt, das Wesentliche als Buch vor dem Grautoffschen herauszubringen. Denn die Zeichnungen Poussins bilden so sehr einen untrennbaren Bestandteil in der Kunst dieses großen Komponisten, daß uns ein Text wie der vorliegende, der lediglich über die Bilder berichtet, wie eine Singstimme erscheint, bei der man vergessen hat, die Begleitung mitzukomponieren. Friedlaenders Buch liest sich sehr angenehm; man erhält einen klaren, von allen Nebenbetrachtungen freien Blick über Poussins ruhige Entwicklung und den wundervollen Rhythmus in dem Kommen und Gehen seiner Themen und seiner Architektonik. Aber diese Flüssigkeit und Eleganz der Darstellung macht stutzig. Noch einmal: sie ist das Ergebnis sorgfältiger und eindringlicher Forscherarbeit, das spürt man auch trotz ihrer abgeschliffenen Vollkommenheit im Vortrag. Aber man möchte Poussin nicht so abgehandelt wissen. Das heißt zu Unrecht den geläuterten Klassizismus seiner Gemälde auf die Darstellung seines Lebenswerkes übertragen. Das Werk ist gewichtiger als die Darstellung, und wenn man sonst allzuoft beklagen muß, daß untergeordnete Dinge mit einer gelehrten Wichtigkeit behandelt werden, die in keinem Verhältnis zu dem erreichten Vorteil steht, so ist hier beinahe das Gegenteil zu sagen. Werden bei Gelegenheit der Zeichnungen auch die tiefverzweigten Wurzeln der Poussinschen Kunst, wird mit der notwendigen Eindringlichkeit seine Stellung unter den Mitlebenden und sein fortwirkender Einfluß geschildert (und nicht nur angedeutet) werden? Dürfen wir hoffen, etwas von der unerhörten Schönheit des Poussinschen Lichtes und der tieferen Gesetzmäßigkeit seiner plastischen Anschauung zu hören? Die fließende Schönheit der Friedlaenderschen Dialektik läßt den Hunger danach ungestillt.

Desto gewichtiger tritt das Buch äußerlich auf. Der Pipersche Verlag hält seinen Ruhm aufrecht, monumentale Bände mit umfassendem Abbildungsmaterial und schönem klaren Druck auf festem Papier herzustellen. Der gewaltig breite Rand (herrlich fürs Auge) und die Masse des Kreidepapiers für die Klischees (138 Blatt!) machen das Buch freilich beinahe zu einem Zehnpfundpaket. Man muß es immer wiederholen, daß hier noch eine der wenigen Stellen offen steht, wo wir von den Engländern etwas lernen können (das ist nämlich auch jetzt nicht verboten). Die Klischees sind leider etwas trübe geraten; der schwere Ton Poussins mag daran freilich mitunter einige Schuld tragen.

Paul F. Schmidt.

MAX THEUER, Leon Battista Alberti. Zehn Bücher über die Baukunst. Ins Deutsche übertragen u. mit Anmerkungen und Zeichnungen versehen. Verlag Hugo Heller & Co., Wien und Leipzig 1912.

Mit dieser Übersetzung von Leon Battista Albertis zehn Büchern „de re aedificatoria" hat Max Theuer eine Lücke in der baugeschichtlichen Quellenliteratur der italienischen Renaissance ausgefüllt, eine Lücke, die sich bisher um so empfindlicher bemerkbar machte, als eine deutsche Ausgabe von Albertis theoretischem Hauptwerk nicht existierte. Da Theuer von Beruf Architekt ist, so hat er naturgemäß sein Augenmerk mehr auf die Behandlung der baugeschichtlichen und bautechnischen Fragen gelegt. Ferner hat er eine sehr dankenswerte Gegenüberstellung des großen italienischen Theoretikers mit seinem unmittelbaren römischen Vorbilde, Vitruv gegeben und dadurch das Verhältnis zwischen beiden klargelegt, des weiteren durch eigene Zeichnungen und durch einen umfangreichen Apparat von Erläuterungen nicht nur seine eigene Anschauung der Formen- und Kompositionslehre Albertis zum Ausdruck gebracht, sondern auch dem Nicht-Kunsthistoriker das Verständnis schwieriger Stellen ermöglicht.

Der Übersetzung hat nicht die überaus seltene erste Florentiner Ausgabe von 1485, sondern die Pariser Edition von 1512 mit der von Robertus Duraeus hergestellten zweckmäßigen Kapiteleinteilung zugrunde gelegen. Die im Druck verdorbenen und fehlerhaft überlieferten Stellen sind vor allem mit Hilfe der inhaltlich und äußerlich gleich ausgezeichneten Prachthandschrift der Vaticana aus dem Besitze Federigos da Montefeltre (cod. Urbin. lat. 264), die 1483 geschrieben wurde,

Digitized by Google

richtig gestellt worden, womit der Herausgeber jedoch, wie er ausdrücklich in der Vorrede betont, einer philologisch-kritischen Bearbeitung von fachmännischer Seite keineswegs vorgreifen wollte. Der früher Alberti zugeschriebene Traktat „Über die fünf Säulenordnungen", der schon in Janitscheks leicht zugänglicher Bearbeitung in den „Quellenschriften für Kunstgeschichte des Mittelalters und der Renaissance", Wien 1877, vorliegt, ist bei der Kommentierung der zehn Bücher über die Baukunst unberücksichtigt geblieben, vor allem, weil gute Gründe für die sich mehr und mehr bahnbrechende Ansicht sprechen, daß dieser Traktat einer viel späteren Zeit als Alberti angehört. Schon die Argumente, die O. Hoffmann in seinen „Studien" 1883, p. 197 f. geltend machte, sind so schwerwiegend, daß man daraufhin allein diese Abhandlung aus dem Lebenswerk Albertis streichen müßte.

Von der Übertragung Theuers ist nur Gutes zu sagen. Sie folgt, soweit es im Interesse der Lesbarkeit liegt, den sprachlichen Eigentümlichkeiten Albertis, und trifft meistens ganz ausgezeichnet die lebhafte und geistreiche, mitunter auch leicht altertümelnde Sprache des Originals. In den Anmerkungen setzt sich der kenntnisreiche und vielbelesene Verfasser immer taktvoll mit den Kommentatoren Albertis auseinander. Auf viele infolge schlechter Überlieferung unverständlich gewordene Stellen werfen seine Interpolierungen und Verbesserungsvorschläge neues Licht. Es mag hier genügen, auf die Stelle im 9. Kapitel des 3. Buches hinzuweisen, wo von den Hauptverbänden des Mauergürtels die Rede ist (S. 140—141), ferner auf die Erörterungen über das Standlager zur Belagerung (S. 246), schließlich auf die Auseinandersetzung mit Jakob Burckhardt, wegen der Erklärung der Worte „signa" (nach Burckhardt „verzierte Quadrate, nach Theuer „positive Zierform") und „sigilla" (nach Burckhardt „einzelne Figuren", nach Theuers Deutung „negative Hohlform"), sowie an derselben Stelle in Buch 6, Kapitel 9 p. 324, wo vom plastischen Schmuck der Wände gehandelt wird und an Stelle der Übersetzung Burckhardts von „castigatum et retunsum" mit Vertiefung, „prominens" mit Flachrelief vielmehr, wie Theuer sehr glaubhaft macht, die Ausdrücke „Hoch- und Flachrelief" treten müssen. Wir begnügen uns mit diesen Andeutungen, die nur zeigen sollen, wie sorgsam, umsichtig und sachkundig Theuer bei der Übertragung zu Werke gegangen ist.

Die Worte, mit denen Alberti sein großes Werk schließt, möchte man der Arbeit Theuers als Geleitwort auf den Weg geben: „Favete his studiis litterati".

Walter Bombe.

Katalog der Sammlung Kippenberg. Goethe — Faust — Alt-Weimar. Leipzig im Insel-Verlag 1913. (M. 50.—.)

Man hat sich in den letzten Jahren auch in Deutschland daran gewöhnt, von den hervorragendsten Privatsammlungen Kataloge herauszugeben, deren sich nach Gelehrsamkeit, Sorgfalt und prächtiger Ausstattung keine der berühmtesten öffentlichen Sammlungen zu schämen hätte. Ihnen reiht sich der Katalog der Kippenbergschen Goethe-Sammlung als ebenbürtiger und doch ganz verschiedener Genoß an. Während es sich sonst um Originalkunstwerke von größerer Bedeutung handelte, von denen jedes einen bedeutsamen Einzelwert besitzt, verzeichnet der Kippenbergsche Katalog eine Sammlung, die sich meist aus kleinen Sachen zusammensetzt, wo oft hundert an sich nicht eben besonders bedeutungsvolle Dinge erst als geschlossene Abteilung ihren Wert erhalten, und wo diese Eigenart den Eindruck so beherrscht, daß die natürlich auch vorhandenen großen, kostbaren und seltenen Einzelwerke sich verstecken wie das Waschgold im Sande.

Daß man trotzdem von diesem Katalog nicht nur einen äußerlich imponierenden Eindruck empfängt, sondern ihn nach gründlichem Studium mit gewaltigem Respekt aus der Hand legt, liegt vorzüglich an der Einheitlichkeit der ganzen Sammlung. Stolz trägt der Band als Motto das Wort Goethes: Einen Einzigen verehren — und wer, wie ich, oft genug auf den Versteigerungen der letzten Jahre das Wachstum der Sammlung als bescheiden daneben hockendes Teilnehmerlein verfolgt hat, bewundert es doppelt, wie alle diese verschiedenartigen Dinge durch die beherrschende Idee zu einem monumentalen Ganzen zusammengeschlossen werden.

Die Sammlung ist natürlich nicht so geplant worden. Sie begann bei den französischen Faustübersetzungen, zog dann die ganze Faustliteratur und -kunst in ihr Gebiet und erweiterte es schließlich von diesem Kernpunkt Goethischen Wesens aus bis an den äußersten Umkreis seiner Existenz.

In dieser ungeheuren Fülle beruht ihr unvergleichlicher Wert, der namentlich auch durch den Umfang deutlich wurde, in dem die Sammlung für die Darmstädter Jahrhundertausstellung herangezogen worden war. Durch diese Fülle ist sie auch allen öffentlichen Sammlungen überlegen, wobei nicht verschwiegen werden soll, daß sich auch an einzelnen Stücken, besonders in der Abteilung, die von Goethes Tod handelt, Kostbar-

Digitized by Google

keiten finden, um die Staatssammlungen diese private beneiden könnten. Aber gerade für die Goetheforschung bedeutet diese Universalität den größten Wert. Es ist heute nicht mehr nötig zu beweisen, daß gerade die Erforschung der scheinbar gleichgültigsten Einzelheiten im Goethischen Leben, die man der Goetheforschung, oder wie man sie mit einem Beisatz von Verachtung nannte, der Goethephilologie vorwarf, erst die tiefere Kenntnis Goethischen Wesens ermöglicht hat. Nur für die Erkenntnis der Goethischen Stellung zur bildenden Kunst hat man daraus die nötige Folgerung nicht gezogen. Während für die literarischen Werke die schärfste Quellenkritik die Unterlagen für die Wertung und für das Verständnis beschafft hat, hat man bei der Betrachtung des bildenden Künstlers Goethe die theoretischen Arbeiten und Interessen ungebührlich in den Vordergrund geschoben und insbesondere der Goethischen Zeichenkunst eine ganz generelle Beurteilung (und meist Verurteilung) zuteil werden lassen. Auch bei Veröffentlichungen Goethischer Zeichnungen ist man meist ohne genaue kritische Sichtung des Materials verfahren, zu der es allerdings immer noch an den nötigsten Vorarbeiten fehlt. Nicht einmal das Echte ist vom Unechten geschieden, geschweige denn die verschiedenen Grade der Eigenhändigkeit bei den echten Blättern. Wer sich um dieses überaus schwierige Problem aber einmal tüchtig bemüht hat, der weiß auch, daß eine der wichtigsten Bedingungen für seine Lösung eine gründliche Kenntnis der Goethischen Kreise und vor allem seiner künstlerischen Helfer ist. Er weiß auch, wie geringfügig die Bestände sind, die für solche Arbeiten zu Gebote stehen, und wie unsicher in der verhältnismäßig größten Sammlung, der Goethischen, die Künstlernamen sind, die sich zum guten Teil noch auf die Autorität Schuchardts gründen müssen. Das ist nur zu erklärlich, wenn man bedenkt, daß es sich dabei meistens um Kräfte dritten undnoch niederen Ranges handelt, bei denen das Interesse an Aufbewahrung und Bezeichnung naturgemäß sehr gering war. Hier tritt nun die Kippenbergsche Sammlung hilfreich ein, doppelt hilfreich, weil ihre Bestände zum Teile durch ihre Herkunft bedeutsame und unbedingt sichere Aufschlüsse vermitteln.

Was die Sammlung über diese allgemeine, man möchte sagen prinzipielle Bedeutung hinaus durch ihre einzelnen Schätze bedeutet, läßt sich in kurzen Worten nicht sagen. Will man die Gebiete nennen, für die sie besonders viel wertvolles Neues beibringt, so muß man die Abteilungen Faust, die Dokumente über Goethes Tod mit den sehr wichtigen Handschriften, die Eckermannsche Korrespondenz, den Briefwechsel Stadelmann-Kräuter und die Arbeiten des erst kürzlich zu Ehren gelangten Bildhauers Klauer erwähnen. Ohne jeden Vergleich dürfte die Abteilung der Darstellungen aus Alt-Weimar sein, wo sich auch interessante Darstellungen bekannter Weimarischer Persönlichkeiten aus Goethes Tagen finden. Eine Seltenheit ersten Ranges besitzt die Sammlung in dem einzigen bekannten Ausguß von Anna Amalias Totenmaske.

Was an dieser Sammlung zu allererst und zu allerletzt imponiert, sind die Energie und die seltene Kenntnis, ohne die sie niemals zustande gekommen wäre. Was sie neben diesem Verdienst auch dem Glück verdankt (von der Verkettung beider spricht dankbar das wunderhübsche Vorwort) mag eine zufällig herausgegriffene Nummer des Verzeichnisses zeigen: Die Bände 41 bis 60 der Ausgabe letzter Hand aus dem Besitze Arthur Schopenhauers und mit seinen Bemerkungen.

Schließlich geziemt es sich, dankbar anzuerkennen, welches unschätzbare Hilfsmittel für den Forschenden dieser Katalog durch die mannigfache Erweiterung und Berichtigung unserer Kenntnisse, wie durch die Zuverlässigkeit und Ausführlichkeit seiner Angaben überhaupt darstellt, und zu sagen, daß der Ausstattung ein uneingeschränktes Lob gebührt. Und an den Dank knüpft sich der Wunsch, derselbe, den der Sammler in der Vorrede vom Freunde seiner Arbeit erbittet: daß das Geschick ihm die freundliche Gewohnheit des Daseins und Wirkens noch eine Reihe von Jahren lassen möge. Oder um mit einem Goethischen Lieblingsworte zu schließen:

Und so fortan!

H. Friedeberger.

L. ROSS, Inselreisen. II. Teil . . ., XII und 168 S., 8°. (Klassiker der Archäologie im Neudruck herausgegeben von F. Hiller von Gaertringen, G. Karo, O. Kern, C. Robert. Bd. III.) Halle a. S., Verlag von Max Niemeyer, 1913. Preis brosch. M. 3.50.

Von den Klassikern der Archäologie liegen bisher vier Bände, welche sich in kurzer Zeit gefolgt sind, vor: Bd. I: Roß, Inselreisen I, 1912; Bd. II: Welcker, Zoegas Leben I, 1912; Bd. III: Roß, Inselreisen II, 1913; Bd. IV: Welcker, Zoegas

Digitized by Google

Leben II, 1913. Ist es gestattet, für einen weiteren Band dieser schönen und dankenswerten Sammlung einen Wunsch auszusprechen, welcher von vielen geteilt wird: Otto Jahns zerstreute archäologische Arbeiten, welche nicht in seinen archäologischen Beiträgen (1847), ärchäologischen Aufsätzen (1845) und Aus der Altertumswissenschaft (1868) enthalten sind, sollten in einem handlichen Bande dieser Sammlung in verständiger Auswahl gesammelt werden. Sie verdienen eine Sammlung durchaus und werden durch ihre methodische Vorbildlichkeit und die reiche Belehrung vor den jüngst bei Teubner von Petersen herausgegebenen Briefen O. Jahns den Vorzug des größeren unmittelbaren Nutzens haben.

Über die Sammlung der Klassiker der Archäologie und im besonderen über den ersten Teil von L. Roß' Inselreisen habe ich in dieser Zeitschrift 1913, Seite 462/63, das wichtigste bemerkt; man wird es hoffentlich begreiflich und verzeihlich finden, wenn ich den Leser bitte, zunächst mit mir sich dem dritten Bande der Sammlung zuzuwenden, der die naturgemäße Fortsetzung des ersten bildet; Band II und IV, die Welckers Zoega enthalten, sollen später eine besondere Würdigung erfahren.

Im ersten, 1840 erschienenen Bande seiner „Reisen auf den griechischen Inseln" behandelt Ross Syros, Tenos, Delos, Rhenäa, Naxos, Paros, Ios, Thera, Theresia, Anaphe, Kythnos, Keos, Seriphos, Siphnos, Polegandros, Sikinos und Amorgos, im zweiten dann drei Jahre später Andros, Syros, Mykonos, Amorgos, Astypaläa, Nisyros, Knidos, Kos, Kalymnos, Telendos, Leros, Patmos, Samos, Ikaros, Delos, Rhenäa, Gyaros, Belbina. So sind im ersten Bande mehr die westlichen, im zweiten die östlichen, geographisch zu Asien gehörigen Inseln behandelt; einige, wie Syros, Amorgos, Delos, Rhenäa sind zweimal besprochen. —

Das Hauptaugenmerk von Roß ist naturgemäß auf die archäologische Ausbeute gerichtet; so ist zunächst meist von den „hellenischen Ruinen" die Rede; oft genug entspricht der Ertrag nicht den Erwartungen (S. 27: „einer der vielen hundert vergeblichen Ritte, die ich, durch den Namen eines Paläokastron oder durch irrige Angaben getäuscht, in Griechenland schon gemacht habe"). Öfters klagt er über „die geringe, fast gänzlich nichtige archäologische Ausbeute" (S. 32). Aber sein Augenmerk ist auch auf andere Dinge gerichtet. Nach Patmos führt ihn „nicht die Erwartung archäologischer Funde . . ., sondern die Bibliothek des Klosters" (S. 106). Aus den Handschriften druckt er die goldene Bulle des Alexios Komnenos ab (S. 154/159), gibt Auszüge und Notizen über andere Handschriften. Eifrig sammelt er Sprichwörter aus dem Munde des Volkes und läßt seine Sammlung durch andere vermehren (S. 148/153); es sei gestattet, an das Urteil von Curt Wachsmuth, Das alte Griechenland im neuen, Bonn 1864, S. 48/49, zu erinnern, daß diese Seiten „das beste enthalten, was bis jetzt über das neugriechische Sprichwort gesagt ist . . ." — So achtet er auch auf die Menschen, die ihn umgeben, wiederholt macht er dialektische Bemerkungen (z. B. S. 57, 98); von dem alten griechischen Lehrer Ignatios, der auf Patmos in der Verbannung lebt, heißt es: „Mit einem Manne, der durch solche Lebenserfahrungen gegangen, möchte ich den Theognis lesen, denn ein solcher müßte den politischen Schmerz des alten Gnomikeos bis in jede Faser seines Herzens nachzufühlen wissen" (S. 111).

So vielseitig belehrend und anregend, mögen die Inselreisen freudige und dankbare Leser finden. Ludwig Roß war in der Tat, wie ihn Carl Robert (Zum Gedächtnis von Ludwig Roß, Berlin 1906, S. 26) genannt hat, „der größte griechische Reisende". T. O. Achelis.

JEAN GUIFFREY et PIERRE MARCEL, La Peinture française. Les Primitifs. Paris 1912. Librairie centrale d'art et d'architecture.

Den 60 Tafeln ist eine Erklärung vorausgeschickt, die zu den betreffenden Werken bald ausführlichere, bald kürzer gehaltene Mitteilungen gibt. Da nicht nach einer durchgehend eingehaltenen Methode verfahren wird, sind diese von verschiedenem Werte. Wenn man hierüber noch wegsehen könnte, so ist der Ungleichheit in der Behandlung des Sachlichen nicht das Wort zu reden. Wichtige, ja für die Forschung grundlegende Tatsachen wie Maße, Erhaltungszustand, Farben usw. sind teilweise angegeben, teilweise nicht. Aber auch hinsichtlich des Textes kann man zu keiner vollen Zustimmung gelangen. Die Analyse beschränkt sich meist auf allgemeine Lobeserhebungen, z. B. zu „Grablegung" (Louvre) Tafel 2: „cette oeuvre est importante. Ses personages ont, pour l'époque, une rare noblesse et une expression peu commune . . . ." und auf chauvinistische Verherrlichung der französischen Schule. Besonders angesichts der in Avignon entstandenen Werke wie der Fresken von Villeneuve — Lès — Avignon u. a. wirkt die Leug-

Digitized by Google

nung italienischer Einflüsse mindestens seltsam. Die Attributionen sind unsicher und lassen eine eigene Kritik vermissen. Sehr zu bedauern ist auch das durchgängig gehandhabte Verfahren, keine genauen Buchzitate zu geben.

Von ganz vorzüglicher Güte sind dagegen die Tafeln, die von allen wichtigen Werken auch Detailaufnahmen bringen. Nicht zugestimmt werden kann dagegen der Auswahl. Vollständigkeit ist in keiner Weise angestrebt und man wird nach wie vor auf Werke wie die von Bouchot, Dehaisnes, Durrieu usw. angewiesen bleiben, namentlich hinsichtlich der Werke um die Wende des 14./15. Jahrhunderts. Mitte und Ende des 15. Jahrhunderts sind bei weitem bevorzugt.

Eine Bereicherung unseres Wissens bietet das Werk nicht. Man wird es seiner Tafeln wegen aber bei Studien über die nordische Malerei des 14./15. Jahrhunderts nicht entbehren können.

Habicht.

Digitized by Google

RUNDSCHAU

DEKORATIVE KUNST.

XVIII., Heft 2:

HERMANN MUTHESIUS, Haus Dryander in Zabitz. (1 farb., 1 schwarze Tafel und 10 Abb.)

PAUL WESTHEIM, Deutsche Mode.

PAUL WESTHEIM, Volkskunst unserer Zeit. Das Kunstgewerbe auf der Werkbundausstellung in Köln. (34 Abb.)

Amerikanische Gärten. (8 Abb.)

DIE KUNST FÜR ALLE.

XXX., Heft 3/4:

WALTER RIEGLER, Adolf Hildebrand und seine Schätzung in der Zeit. (2 Taf., 13 Abb.)

M. K. ROHE, Die Jahresausstellung im Münchner Glaspalast. (1 Taf., 12 Abb.)

K. GRIMM-SACHSENBERG, Die erste internationale graphische Kunstausstellung in Leipzig 1914. (13 Abb.)

KARL VOLL, Sollen wir Bilder aus Belgien für die deutschen Sammlungen nehmen?

GEORG JACOB WOLF, Kunstschätze und Kriegsschicksale.

DEUTSCHE KUNST U. DEKORATION.

XVIII., Heft 2:

H. F. SECKER, Neuerwerbungen des Danziger Stadtmuseums. (2 Taf., 6 Abb.)

FRITZ V. OSTINI, Henry Niestle-München-Pasing. (1 farb., 1 schwarze Taf., 10 Abb.)

WILLY LANGE, Deutsche Blumengaben für heimkehrende Krieger und für Gefallene. (7 Abb.)

G. B., Unsere neuen Burgen am Rhein. Zu den Radierungen von Josef Pennell. (1 Taf., 4 Abb.)

ANTON JAUMANN, Wohn- und Bibliothekraum von Eduard Pfeiffer auf der Deutschen Werkbundausstellung in Köln. (1 Taf., 5 Abb.)

MAX RAPHAEL, Der Tastsinn in der Kunst.

Staatliche Kunstgewerbeschule Hamburg. (7 Abb.)

Glasmalerei auf der Deutschen Werkbundausstellung Köln (12 Abb.)

BRG., Zweckmäßigkeit, Qualität und künstlerische Gestaltung. (25 Abb.)

MAX EISSLER-Wien, Der Bucheinband des Jacob Krauße-Bundes. (Internationale Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik Leipzig 1914.) (35 Abb.)

Schutz dem Kunstbesitz in Feindesland. — Der Fall Hodler. — Hodler gegen Hodler. — Unzeitgemäße Notwendigkeiten. (BRUNO PAUL.)

KUNST UND KÜNSTLER.

XIII., Heft 2:

Altes Schlachtlied (mit 1 Originallithographie von MAX LIEBERMANN).

Gedichte von FRIEDRICH HÖLDERLIN.

KARL SCHEFFLER, Der Deutsche.

ALFRED LICHTWARK, Der Deutsche der Zukunft.

Die erste Kriegswoche in Berlin nach Mitteilungen Berliner Tageszeitungen. Mit 7 Zeichnungen von MAX BECKMANN.

EMIL WALDMANN, Die Moderne im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln. II. (10 Abb.)

MAX J. FRIEDLAENDER, Die Kunstgeographie der Niederlande.

BRUNO SCHRÖDER, Griechische Originale im Alten Museum zu Berlin. II. (9 Abb.)

WILHELM WORRINGER, Die Kathedrale in Reims. (6 Abb.)

ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

50. Jahrg., Neue Folge, XXVI., Heft 1:

WILHELM VON BODE, Zum fünfzigsten Jahrgang (dazu LIEBERMANN, W. v. Bode, Original-Radierung).

JOSEPH STRZYGOWSKI, Der Wandel der Kunstforschung.

MAX J. FRIEDLAENDER, Der Meister des Morrison Triptychons. (3 Abb.)

ADOLPH GOLDSCHMIDT, Ein Altar Meister Franckes in Finnland. (12 Abb.)

R. HIRTH DU FRÊNES, Meine Studienjahre mit Wilhelm Leibl.

ADOLPH MENZEL, Ich. Eine angefangene Selbstbiographie. (Mit einem Facsimile).

KUNST UND KUNSTHANDWERK.

XVII., Heft 8. u. 9:

ALFRED WALCHER VON MOLTHEIM, Eiserne Gußplatten für Kamine und Stubenöfen der Spätgotik und Renaissance. (78 Abb.)

PAUL FERD. SCHMIDT, Kunstgewerbe des Barock und Rokoko in Deutschland auf der Jahrhundertausstellung deutscher Kunst in Darmstadt. (12 Abb.)

REPERTORIUM FÜR KUNSTWISSENSCHAFT.

XXXVII., Neue Folge, Bd. II, Heft 4:

DR. HANS CÜRLIS, Die „grüne Passion". (8 Abb.)

JOHANNES SCHINNERER, Zur Datierung der Glasmalereien im Regensburger Dom.

ALBERT GÜMBEL, Zur Biographie Albrecht Dürers des Älteren. Mit einer archivalischen Notiz über Albrecht Dürer den Jüngeren.

Digitized by Google

JAHRBUCH D. KGL. PREUSS. KUNST-SAMMLUNGEN.

XXXV. Bd., Heft 4:

HERMANN WINNEFELD, Zur Erinnerung an Alexander Conze.

WILHELM VON BODE, Ein neu aufgefundenes Bild von Rubens erster Gattin Isabella Brant. (1 Heliogravüre.)

ENGELBERT BAUMEISTER, Eine Zeichnung von Dürer. (1 Lichtdrucktafel.)

FRIEDRICH WINKLER, Der Brügger Meister des Dresdner Gebetbuches und seine Werke. (13 Abb.)

MELA ESCHERICH, Der Heilsspiegelaltar des Konrad Witz. (3 Abb.)

FRIDOLIN SOLLEDER UND ERICH ABRAHAM, Ein Stifterbild von Hans Pleydenwurff. (1 Lichtdrucktafel.)

BERLINER MÜNZBLÄTTER.

XXXV, Nr. 153/154. Neue Folge.

E. B., Gedächtnistaler auf den Tod Johann Wilhelms von Jülich-Cleve-Berg, † 1609.

Dr. O. MERX, Zur Münzgeschichte der Grafschaft Rietberg. (Schluß.)

MAX v. BAHRFELDT, Der Bracteatenfund von Klein-Freden 1888. (Mit einer Lichtdrucktafel.)

ANZEIGER FÜR SCHWEIZERISCHE ALTERTUMSKUNDE.

Amtl. Organ des schweizerischen Landesmuseums, des Verbandes der schweizerischen Altertumsmuseen und der schweizerischen Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler. Herausgegeben von der Direktion des schweizerischen Landesmuseums in Zürich.

Neue Folge, XVI, Heft 2:

D. VIOLLIER ET F. BLANC, Un tumulus du premier âge du fer à Niederweningen (Zürich). (4 Taf., 7 Abb.)

O. SCHULTHESS, Neue römische Inschriften aus der Schweiz, I. Reihe: 1907—1912. (5 Abb.)

TH. BURCKHARDT-BIEDERMANN, Holzschwellen am Weg über den Oberen Hauenstein am Basler Jura. (2 Abb.)

H. LEHMANN, Die Glasmalerei in Bern am Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts. (7 Taf., 5 Abb.)

J. SCHEUBER, Die gotischen Chorstühle in der Pfarrkirche von Yverdon. (14 Abb.)

R. OCHSENSTEIN, Das Antonierhaus in Burgdorf.

C. BENZIGER, Aus dem Nachlaß des Landamann Jacob Weber von Schwyz.

J. GRUAZ, Les vases céramiques et les marques de potiers du Musée d'Avenches.

J. MAYOR, A propos de faïences conservées en Suisse.

E. SCHERER, Fund eines Bronzeteils in Obwalden. (1 Abb.)

BEITRÄGE ZUR FORSCHUNG.

Studien u. Mitteilungen aus d. Antiquariat Jacques Rosenthal-München. / 1. Folge, Heft 4/5:

ERWIN ROSENTHAL, In memoriam Max Loßnitzer.

GEORG GRAF VITZTHUM, Fragmente eines Missale von Noyon mit Miniaturen von Villard de Honnecourt.

FRIEDRICH WINKLER, Zur Pariser Miniaturmalerei im dritten und vierten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts.

ALFONS HILKA, Randglossen zu mittelalterlichen Handschriften.

JULIUS FREUND, Ludwig Theobul Kosegarten und Gottfried Keller.

MITTEILUNGEN: Zwei unbekannte Formschnitte des 15. Jahrhunderts.
Ein französischer Opferkasten um 1500.
Zwei unbekannte Teigdrucke.

THE BURLINGTON MAGAZINE.

Augustheft 1914.

GEORGE A. SIMONSON: An Early Guardi. (2 Tafeln.)

Es handelt sich um einen „Markusplatz" von Guardi im Besitz des Mr. Henry Harris, der darzutun vermag, was der junge Guardi schon zu erreichen vermochte, während er sich noch unter dem Einflusse Canales befand. Zu diesem Bilde befindet sich in römischem Privatbesitz eine erste, flüchtige Skizze, die beweist, daß Guardi, ehe er zeichnen konnte, schon sein malerisches Talent vorteilhaft zu verwenden vermochte.

FRANK E. WASHBURN FREUND: The Darmstadt Loan Exhibition. (1 Taf. mit 3 Abb.)

SIR CLAUDE PHILLIPS: Two Angels by Melozzo da Forli (?). (2 Taf. mit 3 Abb.)

Der Verfasser weist aus stilistischen Gründen das halbkreisförmige Fragment eines großen Altargemäldes in Öl auf Holz, zwei Engel, die einen Heiligen krönen, darstellend, das er vor einigen Monaten auf einer Auktion bei Messrs. Robinson und Fisher erstand, dem Melozzo da Forli zu. Im Auktionskatalog war es nur als „italienische Schule" vermerkt gewesen.

A. A. BREUER: Chinese Incised Lacquer. (2 Taf. mit 9 Abb.)

LIONEL CUST: Notes on Pictures in the Royal Collections — XXIX. (1 Taf. mit 2 Abb.)

Der Verfasser bespricht zwei Porträts der Isabella d'Este, von denen das eine dem Parmigianino zugeschrieben wird, das andre von Lorenzo Costa stammt. Das letztere war 1514 vom Gemahl der Isabella dem englischen Gesandten als Gabe an den englischen Hof überreicht worden und hängt jetzt im Hampton Court Palace. Das erstere kam wahrscheinlich mit der Mantuakollektion nach England, wurde beim Verkauf der Sammlung des Königs Karl I. von dem Holländer van Reynst erstanden und später von den Generalstaaten Karl II. zum Geschenk gemacht.

Digitized by Google

J. TAVENOR PERRY: Some Remains of a Wooden Ambone in the Victoria and Albert Museum. (Mit einigen Textillustrationen.)

Die vier besprochenen Holzsäulen mit sehr eigenartigen Kapitälen wurden s. Z. in Süditalien für das Museum angekauft. Wahrscheinlich standen sie einst in der Cappella Palatina des Schlosses zu Salerno und wurden unter dem lombardischen Herzog Arechi II. gegen Ende des 8. Jahrhunderts errichtet.

J. B. MAXWELL: Chinese Jade. (2 Taf. mit 8 Abb.)

W. R. LETHABY: Some Early Italian and German Embroideries at South Kensington. (1 Taf. mit 2 Abb.)

Eine der besprochenen Stickereien wurde von Dr. Bock erworben, der sie in Palermo gefunden hatte. Sie ist aber sicher deutsche Arbeit und zwar aus Halberstadt, denn De Farcy gibt die Abbildung eines Halberstädter Stückes, das dem hier behandelten fast gleich ist. Einige andere bisher als sizilisch angesehene Stickereien sind auch unzweifelhaft deutscher Abstammung. Der Verfasser warnt zum Schluß noch davor, den Beschreibungen zur Bockkollektion, die vom Museum mit dieser zusammen übernommen wurden, ohne weiteres zu trauen, denn sie seien „Mystifikationen".

Art in France. Letter to the Editors. Reviews. Recent Prints and Reproductions. Notes. Auctions. French Periodicals. Publications Received.

Digitized by Google

NEUE BÜCHER

ADOLF BRÜNING, Porzellan. Neue Bearbeitung von L. Schnorr v. Carolsfeld. Mit 189 Abbildungen und 2 Markentafeln. (Handbücher der Kgl. Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum.) Berlin 1914, Georg Reimer. (M. 2.—.)

HANS THOMA, Festkalender. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Dr. KARL WUNDERER, Einführung in die antike Kunst mit besond. Berücksichtigung der modernen Plastik. Erlangen 1913, Th. Blaesings Universitätsbuchhandlung.

Dr. HANS JANTZEN, Altchristliche Kunst. Mit 33 Abbildungen. Bielefeld und Leipzig, Verlag von Velhagen & Klasing. (Volksbücher der Kunst No. 107.)

EMIL SCHAEFFER, Goethes äußere Erscheinung. Literarische und künstlerische Dokumente seiner Zeitgenossen. Mit 80 Vollbildern. Im Inselverlag zu Leipzig 1914. (M. 3.—.)

MAX DVORAK, Jahrbuch des Kunsthistorischen Institus der K. K. Zentralkommission für Denkmalpflege. Heft I—IV. 1913. In Kommission: Kunstverlag Anton Schroll & Co., G. m. b. H., Wien.

JOSEPH GRÜTER, Johann Kuper und die Holzschnitzereien der Renaissance in Münster während des 16. Jahrhunderts. (Beiträge zur westfälischen Kunstgeschichte, Heft 6.) Universitäts-Buchhandlung Franz Coppenrath, Münster i. W.

FRITZ RUDOLF NEBE, Skulpturennachahmung auf den niederländischen Altargemälden des 15. Jahrhunderts. Verlag Franz Both, Cöthen (Anhalt).

KARL BAUER, Führer und Helden. Federzeichnungen. Verlag von B. G. Teubner, Leipzig-Berlin.

REINHOLD WURZ, Spirale und Volute von der vorgeschichtlichen Zeit bis zum Ausgang des Altertums. I. Bd. Mit 239 Abb. Delphin-Verlag, München.

JULIE VOGELSTEIN, Von französischer Buchmalerei. Delphin-Verlag, München.

Diesem Hefte liegt der Weihnachtsprospekt der Verlagsbuchhandlung Klinkhardt & Biermann in Leipzig bei, auf den wir das Interesse unserer Leser hinlenken möchten.

VII. Jahrgang, Heft XII.

Herausgeber u. verantwortl. Redakteur Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Darmstadt Heinrichstr. 51, Fernsprecher 2150. — Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretung der Redaktion in BERLIN: HANS FRIEDEBERGER, Berlin W. 15, Uhlandstr. 158. / In MÜNCHEN: Dr. ADOLF FEULNER, München, Baaderstr. 21. / In ÖSTERREICH: Dr. KURT RATHE, Wien I, Elisabethstr. 5I. / In ENGLAND: FRANK E. WASHBURN-FREUND, 3 Bienheim Road, St. John's Wood, London NW. / In HOLLAND: Dr. RUDOLF BANGEL, Haag, Willem de Zwijgerlaan 9. / In FRANKREICH: Dr. OTTO GRAUTOFF, Paris, Quai Bourbon 11. / In der SCHWEIZ: Dr. JULES COULIN, Basel, Eulerstr. 65.

Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung der Monatshefte für Kunstwissenschaft: Klinkhardt & Biermann, Leipzig, Liebigstraße 2. Telephon 13467.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

Digitized by Google

ONZE KUNST niederländische Kunstzeitschrift

herausgegeben von Dr. P. BUSCHMANN, ANTWERPEN
(Französische Ausgabe unter dem Titel „L'Art Flamand & Hollandais")

Diese 1902 begründete Zeitschrift umfaßt nun mehr als 5000 Textseiten, 900 Tafeln und ein Illustrationsmaterial von über 3000 meist unveröffentlichte Abbildungen. Unter den zahlreichen Mitarbeitern seien hervorgehoben: H. P. Berlage, A. Bredius, Jos. Destrée, Fr. Dülberg, M. J. Friedländer, C. Hofstede de Groot, H. Hymans, W. Martin, A. Pit, Max Rooses, F. Schmidt-Degener, J. Six, W. Steenhoff, W. R. Valentiner, Jan Veth, W. Vogelsang usw.
Die Sammlung bildet eine nunmehr unentbehrliche Quelle für das Studium der niederländischen Kunstgeschichte, sowie des modernen Kunstlebens in Holland u. Belgien. Besonders wichtig ist auch die kunstgewerbl. Rubrik und die monatliche Rundschau.

Jahresabonnement (12 Hefte) 20 M. Einzelhefte 2.40 M.
Probehefte gratis gegen zwei intern. Anwortscheine

Verlag „Onze Kunst" A.-G., Antwerpen (Belgien), Rynpoortvest 15
Für Deutschland: F. Volckmar's Kommissionsgeschäft, Leipzig

Ostasiatische Zeitschrift

The Far East · L'Extrême Orient

Herausg. von **Otto Kümmel** u. **William Cohn**

Die einzige Zeitschrift in Europa u. Amerika, die speziell dem Studium der ostasiatischen (China, Japan, Indien, Indochina, Insulinde) Kunst in weitestem Sinne gewidmet ist.

Inhalt des April-Heftes (III$_1$)

ABHANDLUNGEN:

VINCENT A. SMITH, Indian Sculpture of the Gupta Period. With 19 fig.
N. TSUDA, Beiträge zur Geschichte der japanischen Lackkunst. I.
W. S. HADAWAY, Some Hindu "Silpa" Shastras in their Relation to South Indian Sculpture. With 15 fig.
JOHN C. FERGUSSON, Wang Ch'uan.
M. W. de VISSER, The Bodhisattva Titsang (Jizō) in China and Japan. III$_1$. With 4 fig.

SAMMLUNGEN und DENKMÄLER:

E. A. VORETZSCH, Chinesische Sammlungen.

MISZELLEN:

Sadanga or the six limbs of Indian Painting (A. N. Tagore).
Representations made to China by the "China Monuments" Society.
Adolf Fischer (1856—1914).

BESPRECHUNGEN:

Mookerji, Indian Shipping (William Cohn); Admonitions of the Instructress (Otto Fischer); Henri Cordier, Bibliotheca Japonica (Nachod); H. T. Bowie, On the Laws of Japanese Painting (William Cohn); E. A. Heber, Japanische Industriearbeit (Ludwig Rieß); Shosho Hakkei (William Cohn).

Zeitschriftenschau, Bücherschau, Kataloge, Versteigerungsberichte, Kleine Mitteilungen, Glossen.

Vierteljährlich ein Heft. Preis jährlich 30 Mark. Einzelheft 8 Mark

OESTERHELD & Co. · Verlag · BERLIN W15

Digitized by Google

Abb. 1. MASO, Kreuzigungsfresko
Confraternità di S. Rufino bei Assisi

Abb. 2. MASO, Johannes der Evangelist
Universitätssammlung, Würzburg

Digitized by Google

Digitized by Google

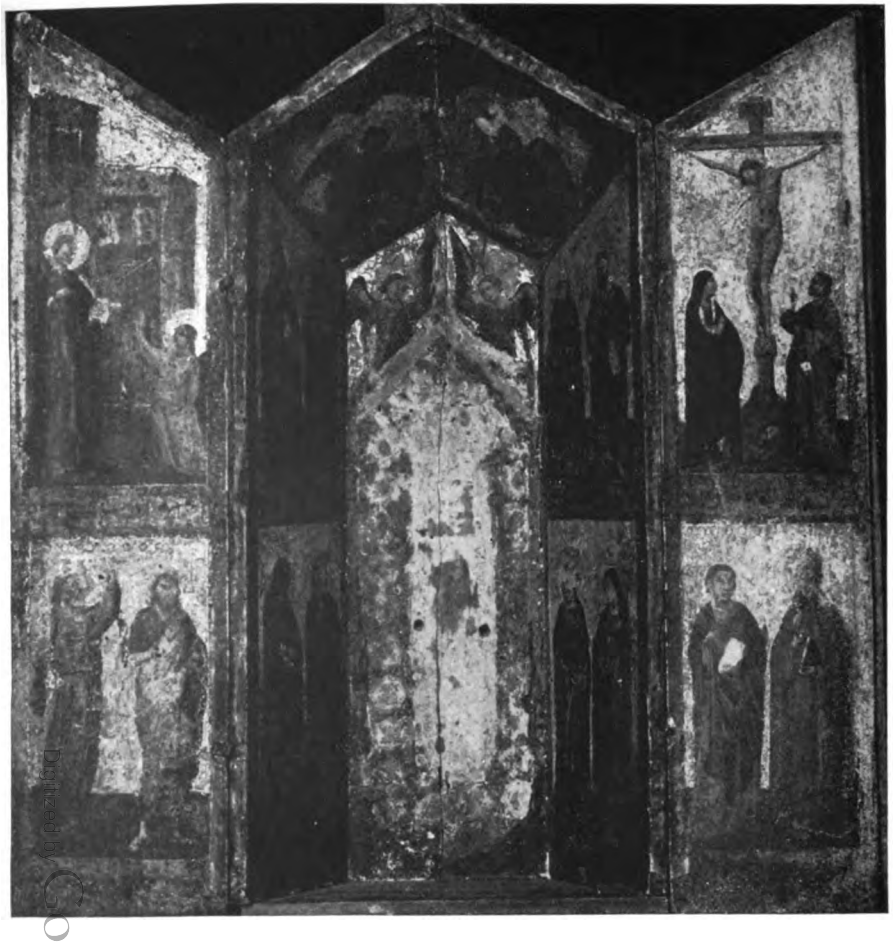


Abb. 3. TADDEO GADDI, Bemalter Schrein Sammlung des Fürsten Ouroussoff

Abb. 4. Schüler des Andrea Orcagna, Madonna / Samml. des Freiherrn v. Tucher, Wien

Abb. 5. Maler des Stefaneschikodex, Verkündigung Mariae / Czartoryski-Museum, Krakau

Digitized by Google

Zu: WILHELM SUIDA, TRECENTO-STUDIEN

Digitized by Google

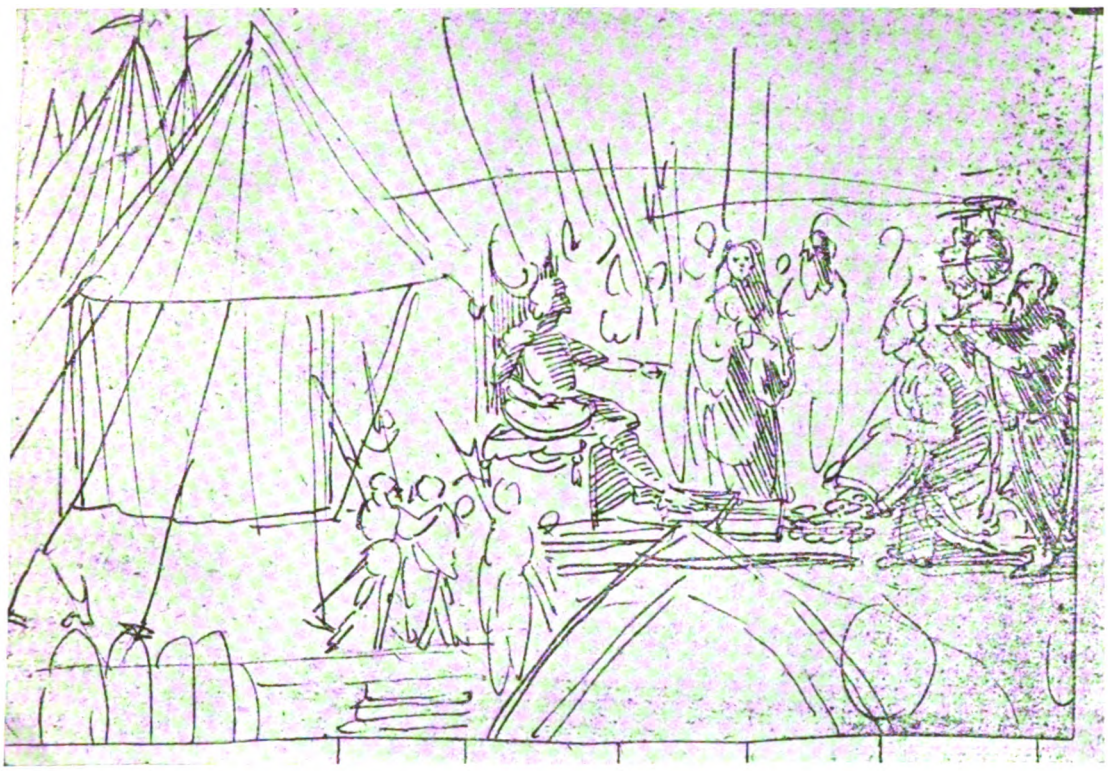
Nationalgalerie, Budapest

Abb. 6. DON LORENZO MONACO, Eremitenleben

Zu: WILHELM SUIDA, TRECENTO-STUDIEN

Digitized by Google

Digitized by Google



Scipio Africanus major und der celtiberische Prinz Aluccius, eine Skizze Dürers zu Livius 26, 50

Zu: M. ZUCKER, SCIPIO AFRICANUS MAJOR UND DER CELTIBERERPRINZ ALUCCIUS

Digitized by Google

Digitized by Google

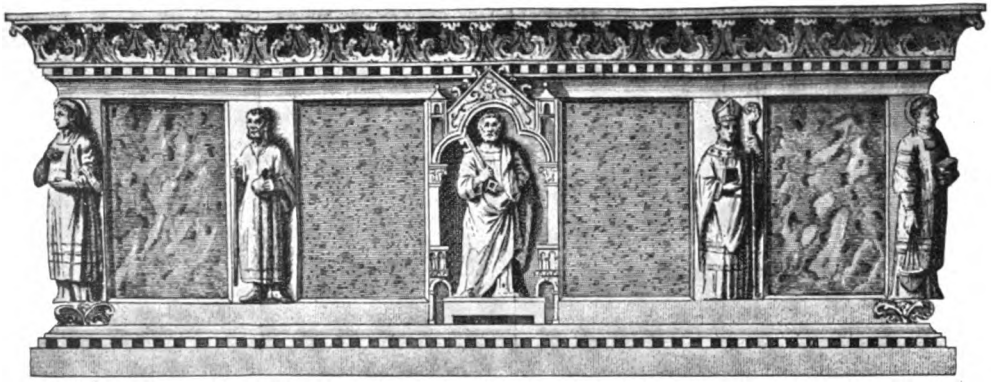


Abb. 1. Treviso, Grabmal des B. Enrico — Stich nach Avogadro

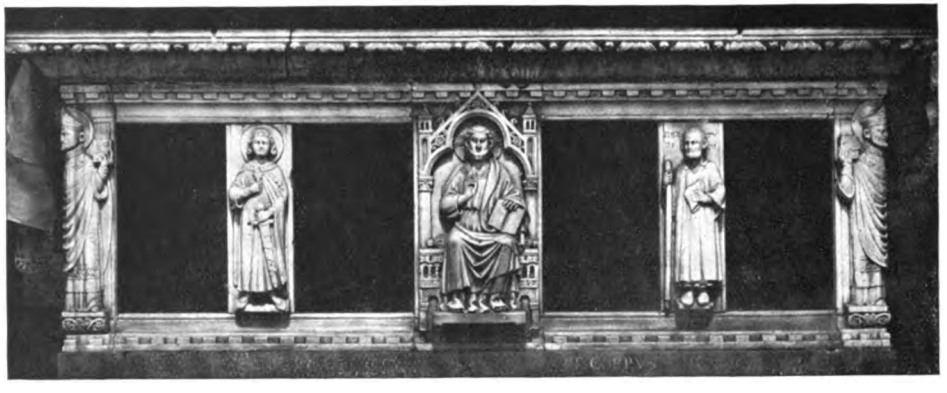


Abb. 2. Treviso, Grabmal des B. Enrico von Bozen, 1315

Abb. 3/4. Treviso, Grabmal des B. Enrico von Bozen, Details

Zu: LEO PLANISCIG, STUDIEN ZUR GESCHICHTE DER VENEZIANISCHEN SKULPTUR IM 14. JAHRHUNDERT / DER SARKOPHAG DES B. ENRICO AUS BOZEN IN TREVISO

Digitized by Google

Digitized by Google

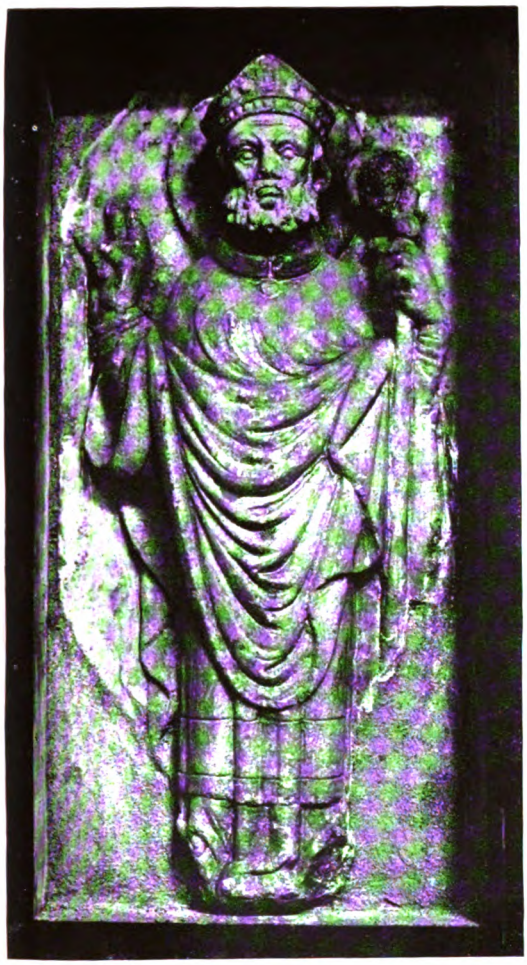


Abb. 5. Venedig, Seminario patriorcale

Abb. 6. Murano, Donatuskirche: Holzrelief, 1310

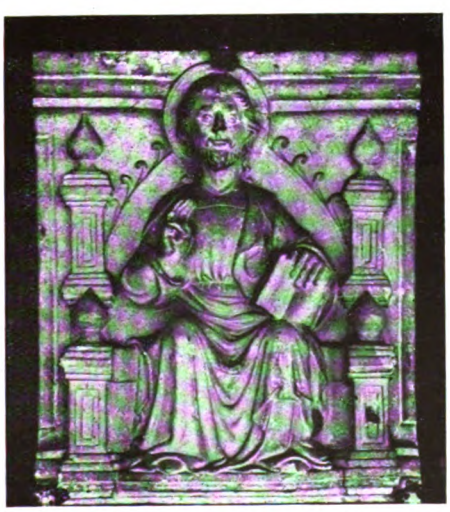


Abb. 7. Venedig, Museo Correr

Abb. 8. Aquileja, Basilika: Detail

Digitized by Google

Digitized by Google

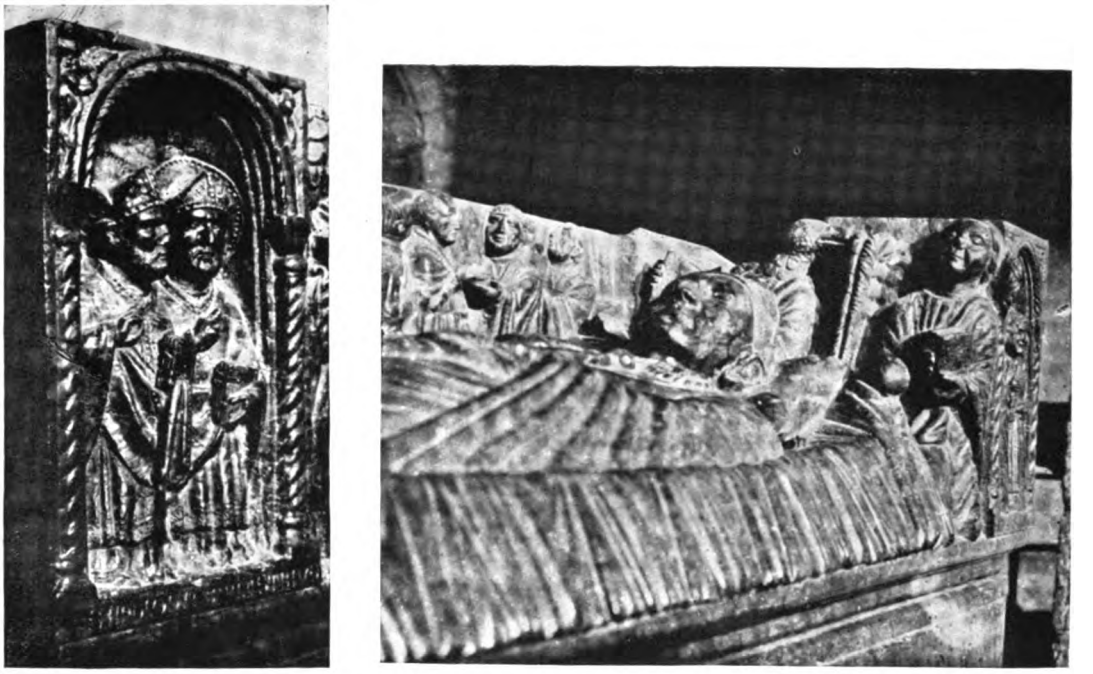


Abb. 9/10. Brescia, Rotunde: UGO DA CAMPIONE, Grabmal des Bernardo dei Maggi, 1308
Aufnahme des Herrn Dr. v. Kutschera

Abb. 11. Benevento, Kathedrale: Figuren der Kanzel, 1311 Moscioni

Zu: LEO PLANISCIG, STUDIEN ZUR GESCHICHTE DER VENEZIANISCHEN SKULPTUR IM 14. JAHRH. DER SARKOPHAG DES B. ENRICO AUS BOZEN IN TREVISO

Digitized by Google

Digitized by Google

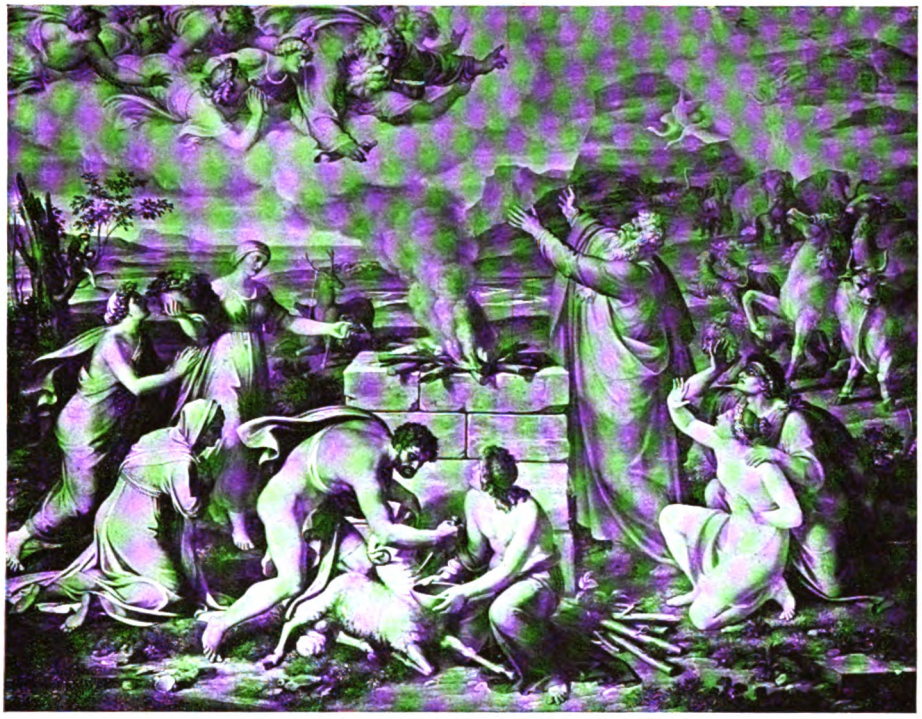


Abb. 1. GOTTL. SCHICK, Das Opfer Noahs

Abb. 2. GOTTL. SCHICK, Apollo unter den Hirten

Zu: HUGO REMMERT, ENTLEHNTE MOTIVE IN DER KUNST HANS VON MARÉES'

Digitized by Google

Digitized by Google

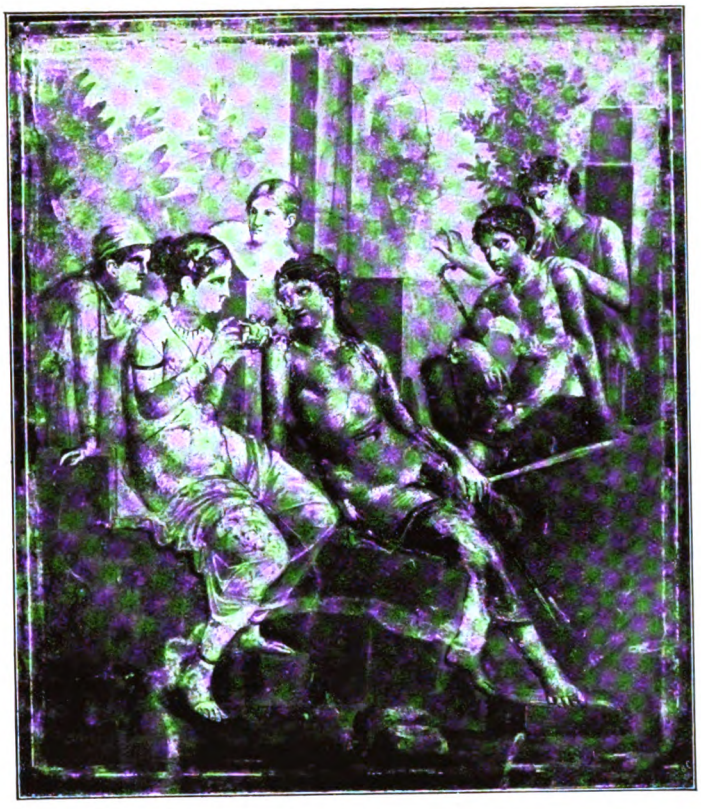


Abb. 3. Erotennest, Pompejanisches Wandgemälde

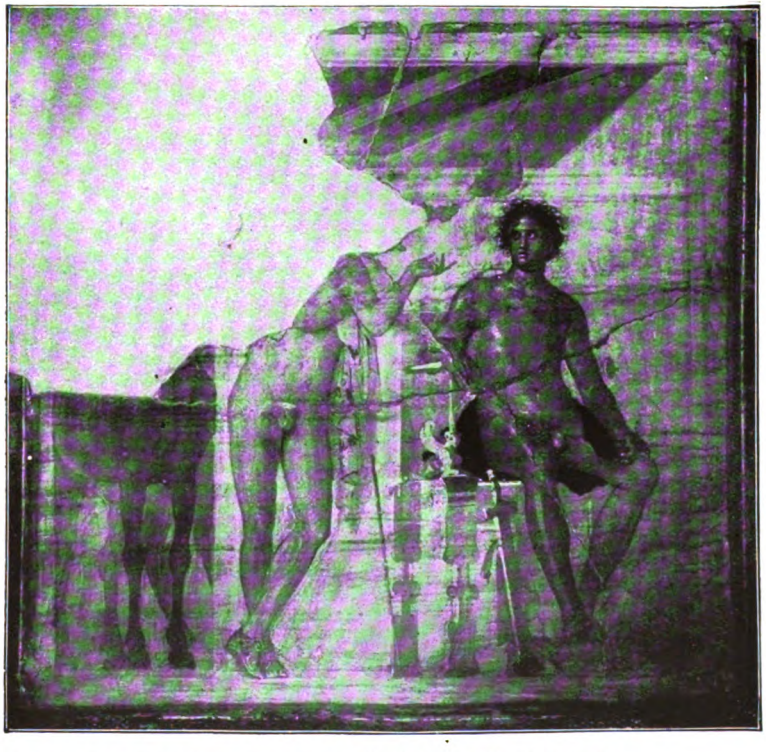


Abb. 5. Jüngling und Bote, Pompejanisches Wandgemälde

Zu: HUGO REMMERT, ENTLEHNTE MOTIVE IN DER KUNST HANS VON MARÉES'

Digitized by Google

Digitized by Google

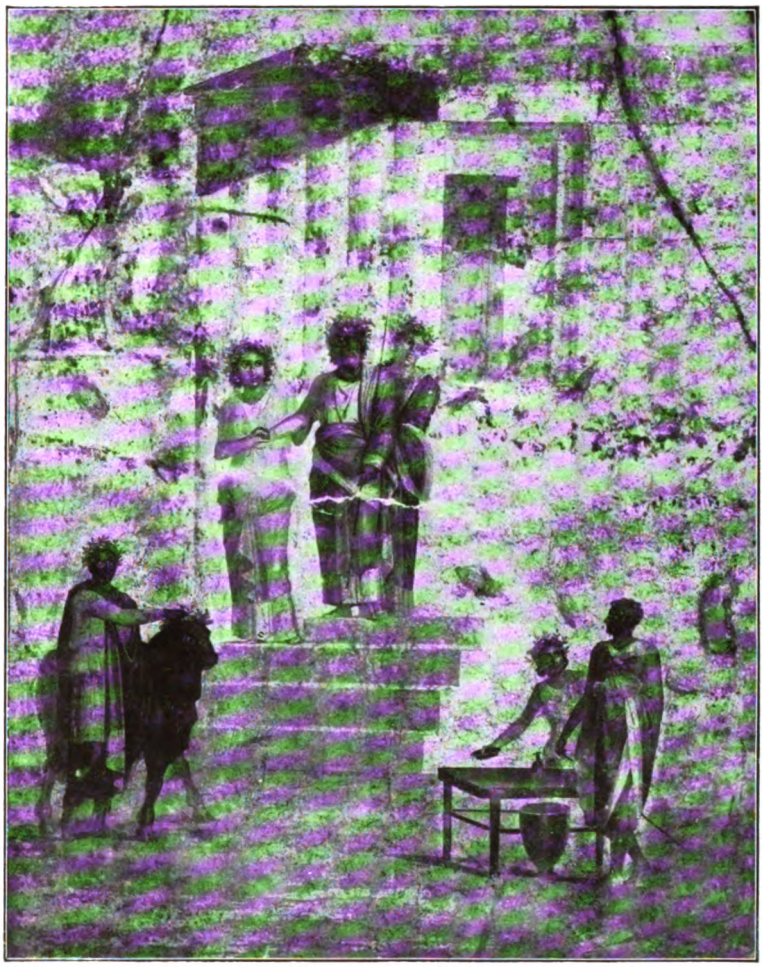


Abb. 4. Jason und Pelias, Pompejanisches Wandgemälde

Zu: HUGO REMMERT, ENTLEHNTE MOTIVE IN DER KUNST HANS VON MARÉES'

Digitized by Google

Digitized by Google

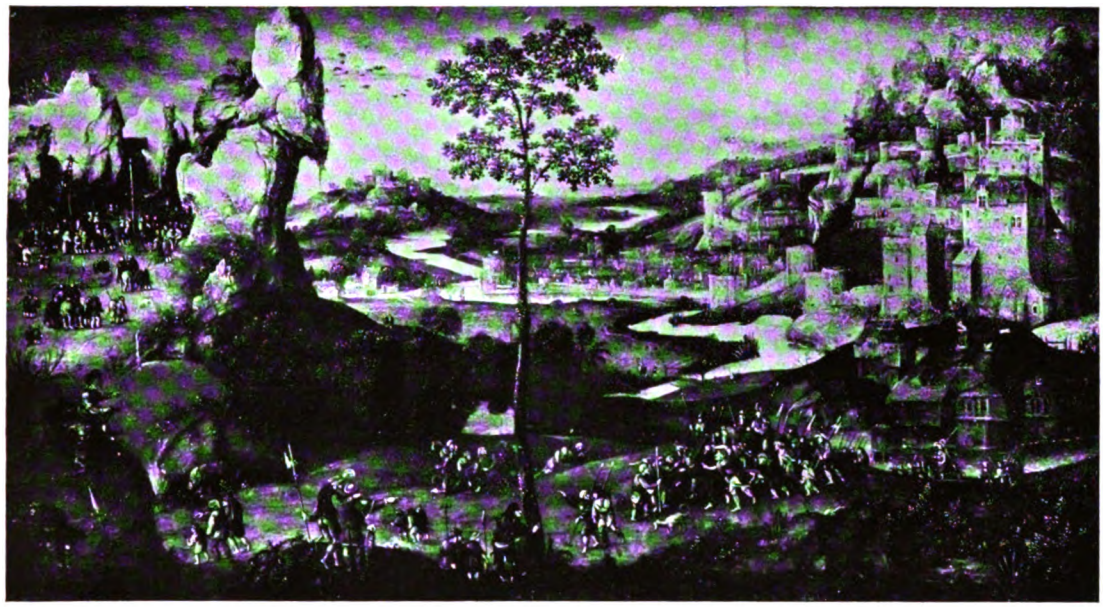


Abb. 1. Schule Patinirs, Kreuztragung — London, L. Harris

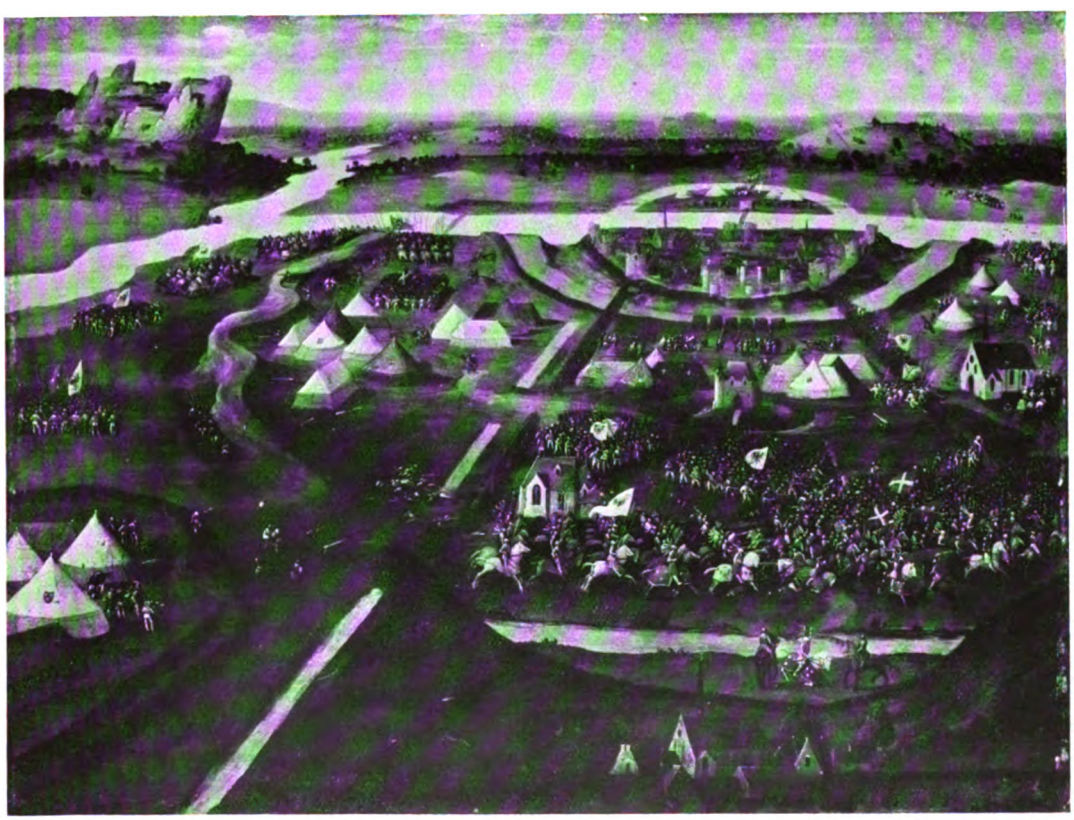


Abb. 2. Schule Patinirs, Die Schlacht bei Pavia — Wien, K. und K. Hofmuseum

Zu: FRED. C. WILLIS, ZUR KENNTNIS DER ANTWERPENER KLEINMEISTER DES FRÜHEN 16. JAHRHUNDERTS

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 3. Schule Patinirs, Kreuztragung; Federzeichnung — Berlin, Kgl. Kupferstichkabinett

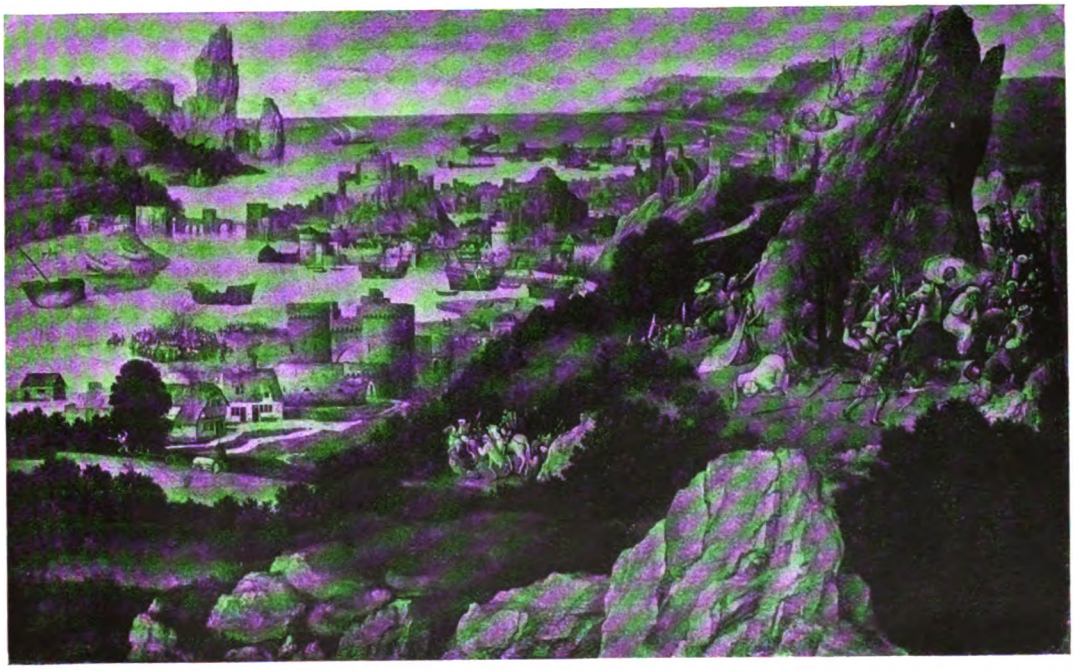


Abb. 4. Schule Patinirs, Martyrium der hl. Katharina — Wien, K. und K. Hofmuseum

Zu: FRED. C. WILLIS, ZUR KENNTNIS DER ANTWERPENER KLEINMEISTER DES FRÜHEN 16. JAHRHUNDERTS

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 5. Schule Patinirs, Federzeichnung

Berlin, Kgl. Kupferstichkabinett

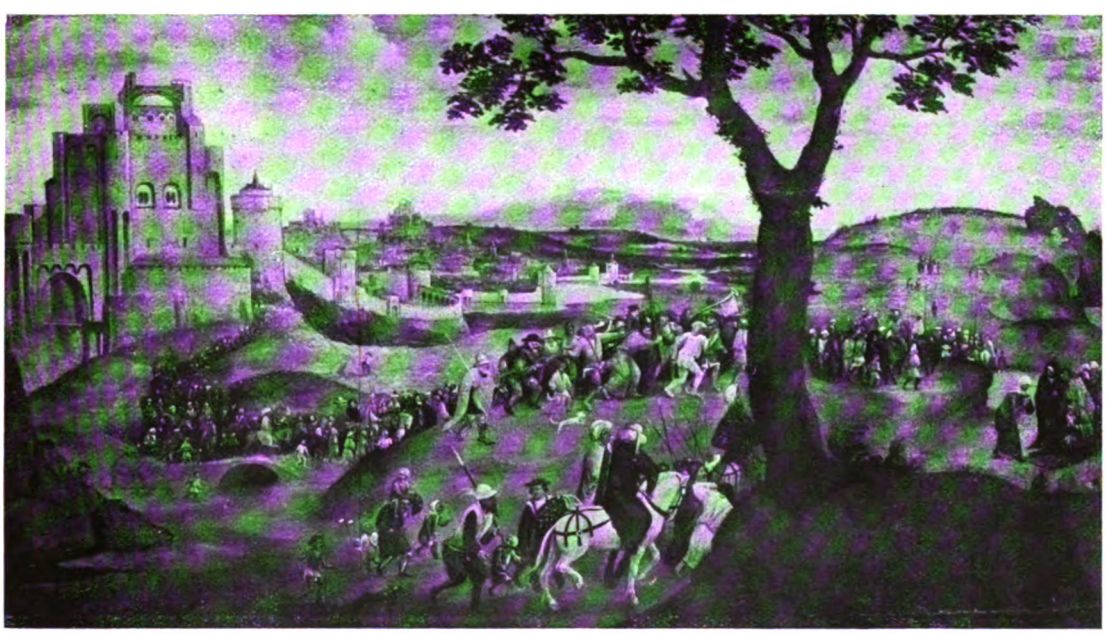


Abb. 6. Schule Patinirs, Kreuztragung

München, Freiherr von Schacky

Zu: FRED. C. WILLIS, ZUR KENNTNIS DER ANTWERPENER KLEINMEISTER DES FRÜHEN 16. JAHRHUNDERTS

Digitized by Google

Digitized by Google

(1)

(2)

(8)

(9)

Abb. 1. Beschneidung, Blaubeuren — Abb. 2. Beschneidung, Wengenaltar, Ulm (Spiegelbild) — Abb. 8. Predella, Blaubeuren — Abb. 9. Predella, Mühlhausen

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 3. Ölberg, Schongauer

Abb. 4. Altar von Hausen, Altertümersammlung Stuttgart

Abb. 5. Ölberg, Blaubeuren

Digitized by Google

Digitized by Google

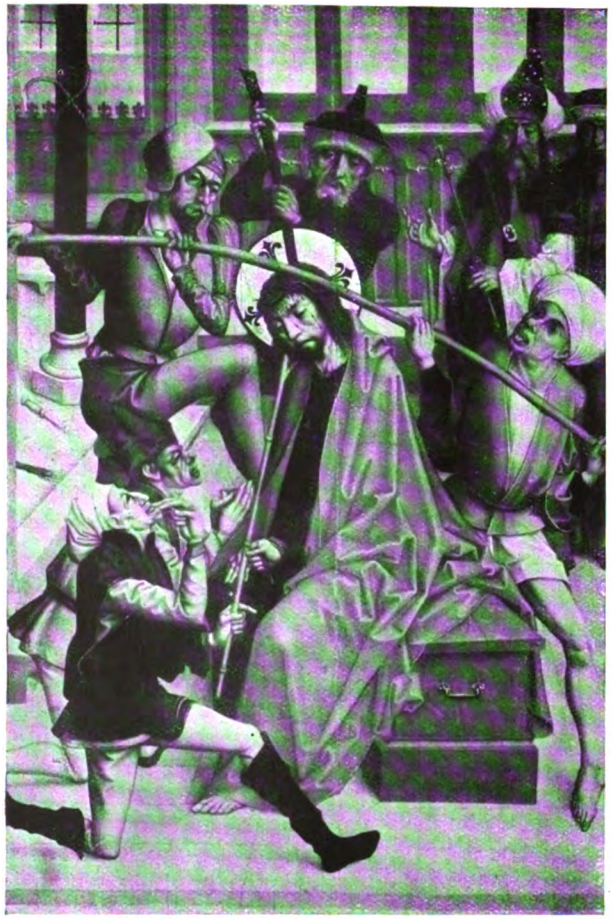


Abb. 6. Dornenkrönung, Stuttgart

Abb. 7. Dornenkrönung, Blaubeuren

Zu: M. VOEGELEN, STUDIEN ZUM HOCHALTAR VON BLAUBEUREN

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 11. Gefangennahme, Holbein; Donaueschingen

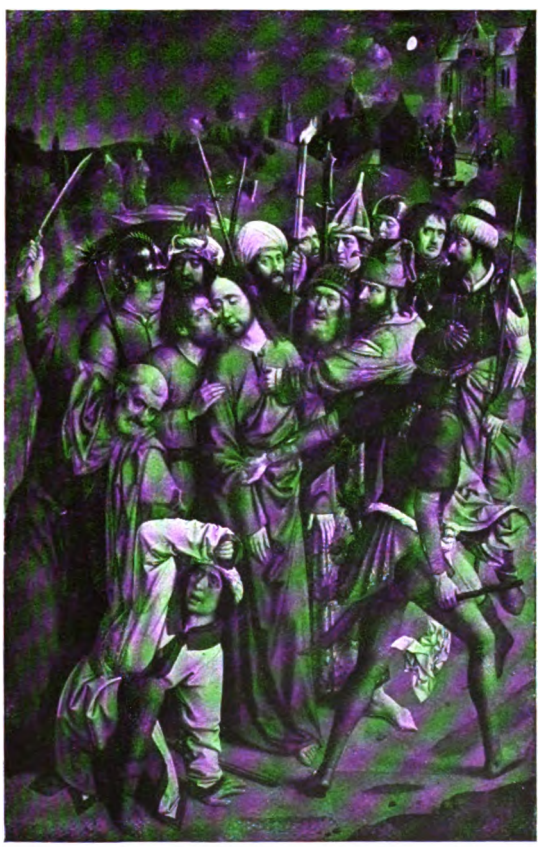


Abb. 10. Gefangennahme, Bouts; München

Abb. 12. Gefangennahme, Stuttgart

Zu: M. VOEGELEN, STUDIEN ZUM HOCHALTAR VON BLAUBEUREN

Digitized by Google

Digitized by Google

(1) (2) (3) (4)

Abb. 1. Vorderseite eines Elfenbeinkammes. Florenz, Sammlung Carrand Phot. Giani

(5) (6) (7) (8)

Abb. 2. Rückseite eines Elfenbeinkammes. Florenz, Sammlung Carrand Phot. Giani

Abb. 3. Fragment eines Elfenbeinkästchens. Florenz, Sammlung Carrand
Phot. Perazzo

Zu: WALTER BOMBE, DIE VERSNOVELLE DER KASTELLANIN VON VERGI

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 1. NICOLA DA GUARDIAGRELE, Prozessionskreuz (Vorderseite) im Dom von Aquila

Zu: SIDNEY J. A. CHURCHILL, NICOLA DA GUARDIAGRELE — DER GOLDSCHMIED DER ABRUZZEN

Digitized by Google

Digitized by Google

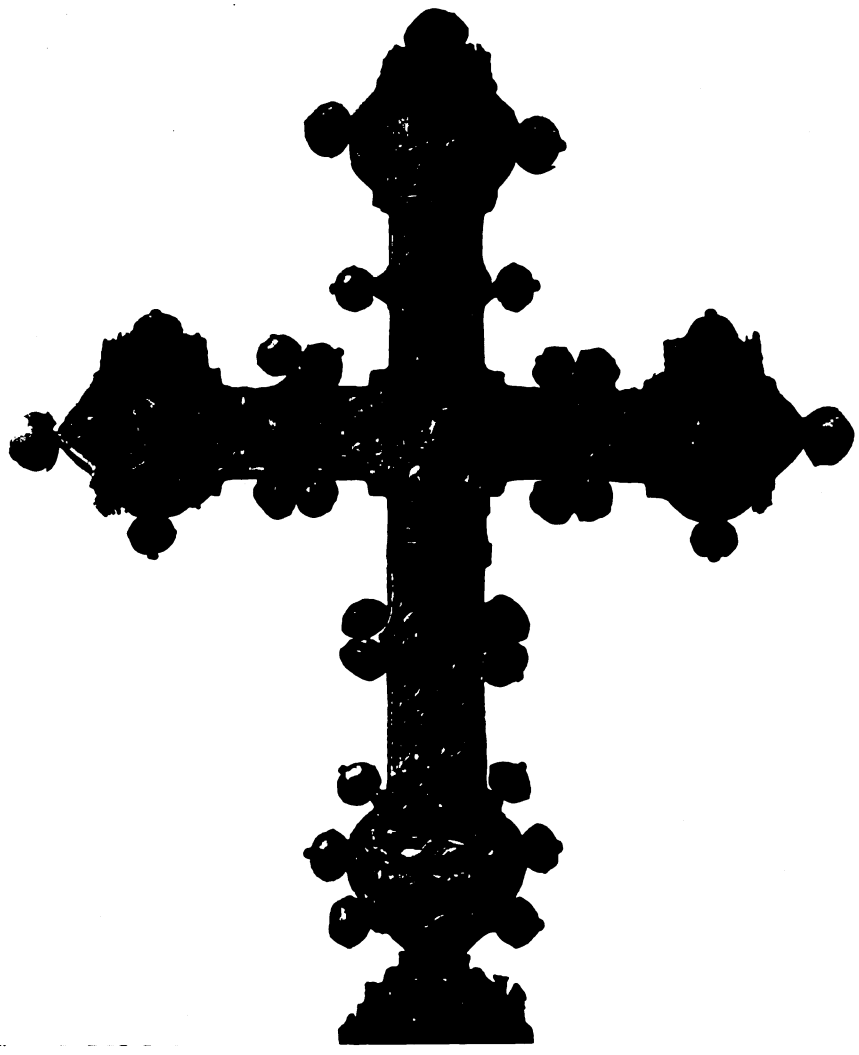


Abb. 2. NICOLA DA GUARDIAGRELE, Prozessionskreuz in Lanciano

Zu: SIDNEY J. A. CHURCHILL, NICOLA DA GUARDIAGRELE — DER GOLDSCHMIED DER ABRUZZEN

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 3. NICOLA DA GUARDIAGRELE, Der Knopf des Prozessionskreuzes in Lanciano

Abb. 4. NICOLA DA GUARDIAGRELE, Detail vom Prozessionskreuz in S. Maria Maggiore

Zu: SIDNEY J. A. CHURCHILL, NICOLA DA GUARDIAGRELE — DER GOLDSCHMIED DER ABRUZZEN

Digitized by Google

Digitized by Google

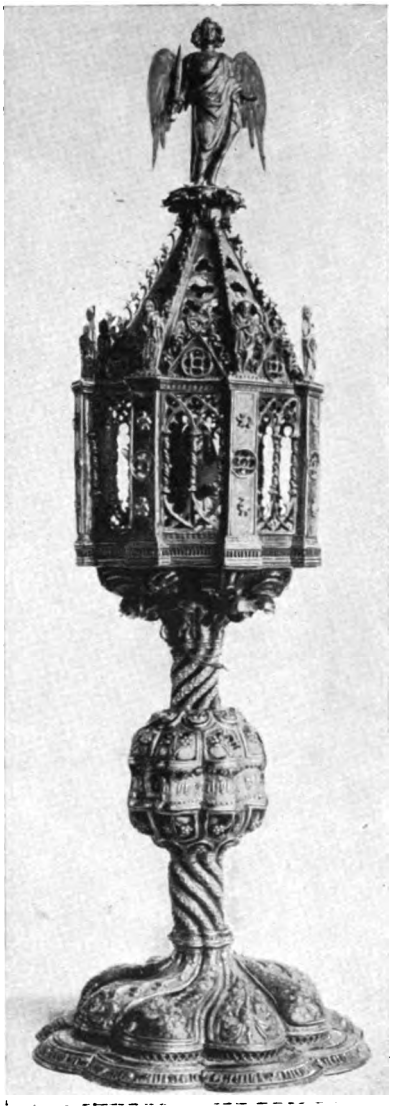


Abb. 5. NIC. DA GUARDIAGRELE, Monstranz in Francavilla-a-Mare

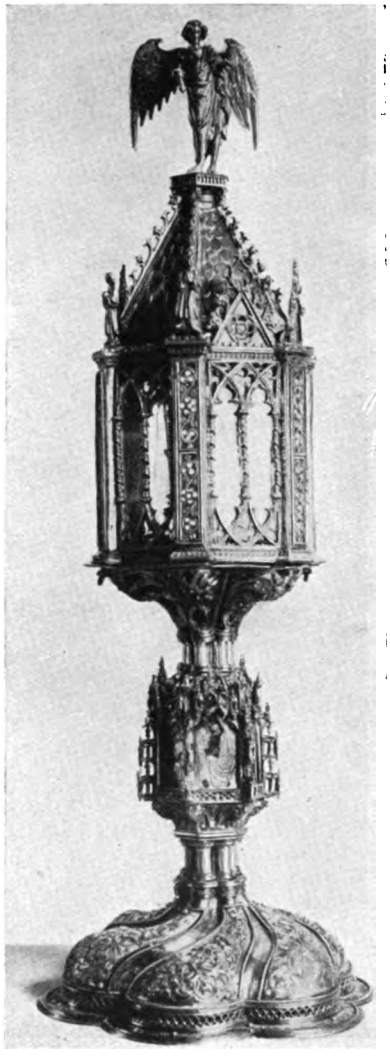


Abb. 6. NIC. DA GUARDIAGRELE, Monstranz in Atessa

Zu: SIDNEY J. A. CHURCHILL, NICOLA DA GUARDIAGRELE — DER GOLDSCHMIED DER ABRUZZEN

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 7. NICOLA DA GUARDIAGRELE, Kreuz von S. Maria in Guardiagrele

Abb. 8. NICOLA DA GUARDIAGRELE, Silberantependium von Teramo

Zu: SIDNEY J. A. CHURCHILL, NICOLA DA GUARDIAGRELE – DER GOLDSCHMIED DER ABRUZZEN

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 1 (oben). **Wiblingen, Klosterkirche**, Außenansicht

Abb. 2 (unten). **Wiblingen, Klosterkirche**, geplanter Aufriß der Fassade

Zu: ADOLF FEULNER, DIE KLOSTERKIRCHE IN WIBLINGEN M. f. K. VII., 3

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 3. Wiblingen, Klosterkirche, Innenansicht

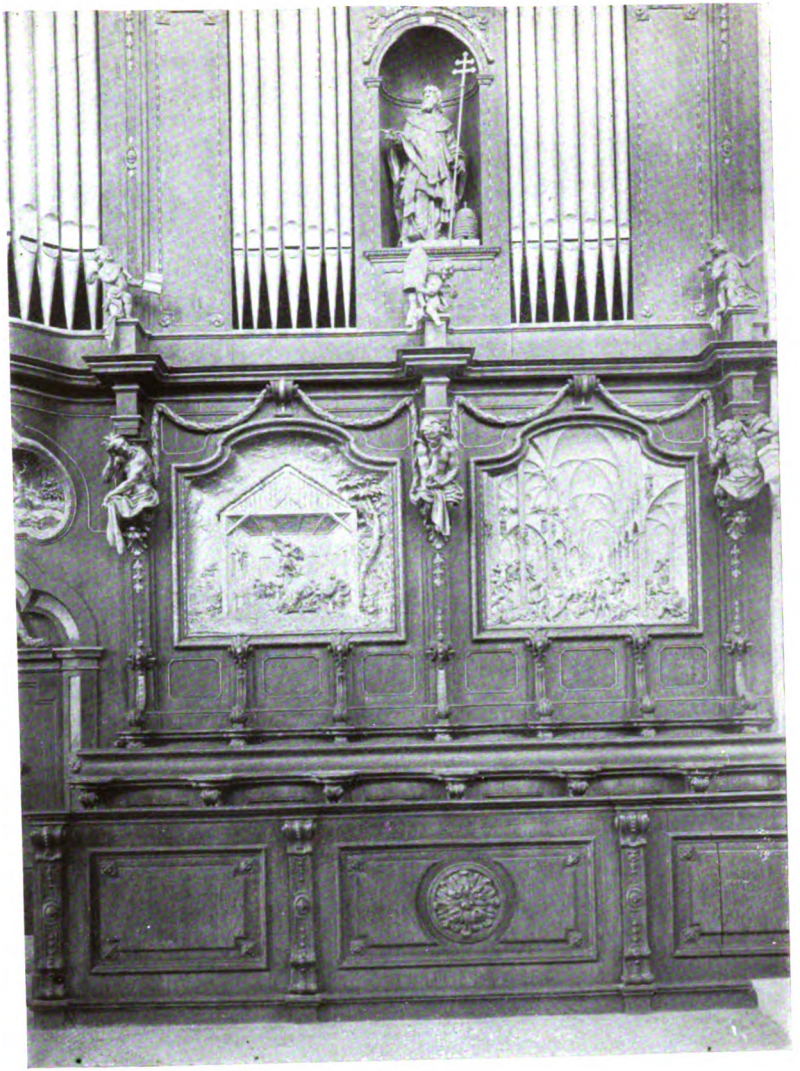


Abb. 4. Wiblingen, Detail vom Chorgestühl

Zu: ADOLF FEULNER, DIE KLOSTERKIRCHE VON WIBLINGEN / M. f. K. VII., 3

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 5. Neresheim, Klosterkirche, Ansicht gegen Westen

Abb. 6. Wiblingen, Klosterkirche, Ansicht gegen Westen

Zu: ADOLF FEULNER, DIE KLOSTERKIRCHE VON WIBLINGEN / M. f. K. VII., 3

Digitized by Google

Digitized by Google

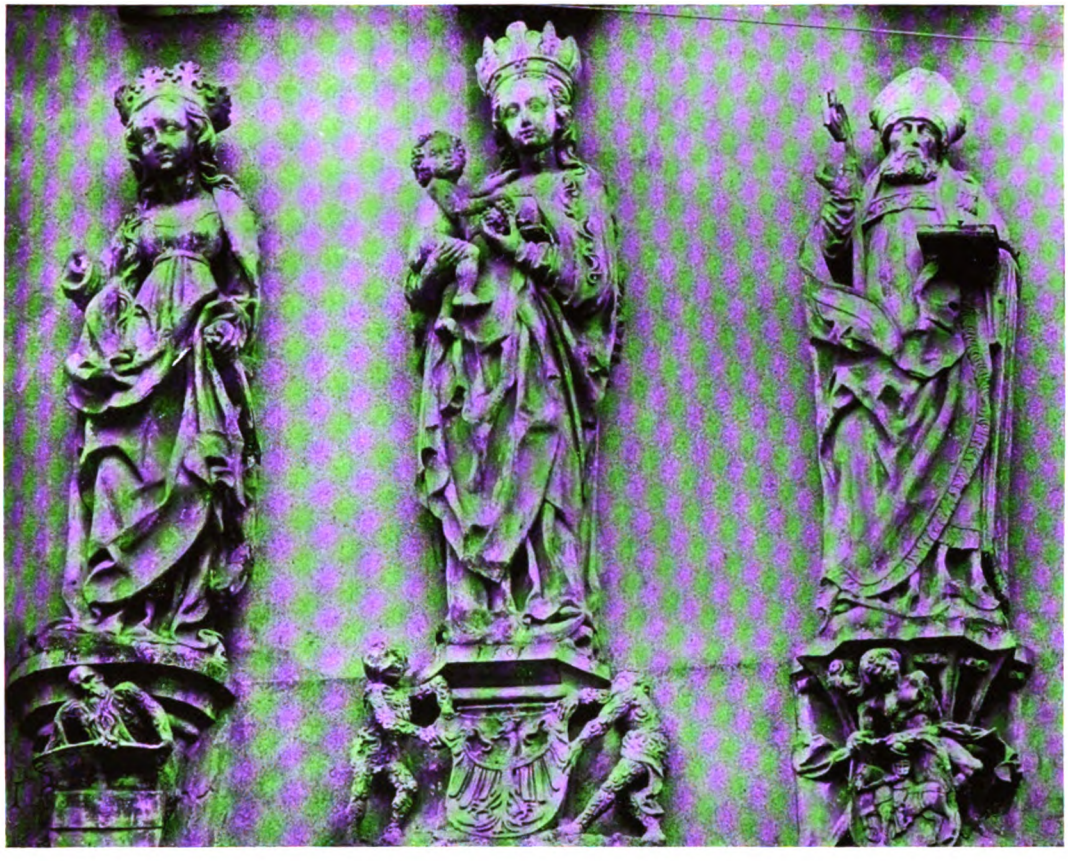


Abb. 1 (oben). Die drei Glogauer Steinfiguren der hl. Katharina, hl. Maria und des hl. Nikolaus von Veit Stoß, 1505, in ihrem jetzigen Zustande

Abb. 2 (unten). Veit Stoß, Madonna mit Kind, Kupferst. B. 3

Zu: BERTHOLD DAUN DIE GLOGAUER STEINFIGUREN DES VEIT STOSS M. f. K. VII., 3

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 3. Veit Stoß, Relief des Ölberges in der Sebalduskirche zu Nürnberg

Abb. 4. Die drei Glogauer Steinfiguren des Veit Stoß in ihrem Zustande im Jahre 1872

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 5. Veit Stoß, Steinrelief des Ölberges im Nationalmuseum zu Krakau

Zu: BERTHOLD DAUN, DIE GLOGAUER STEINFIGUREN DES VEIT STOSS

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 6. Veit Stoß, Relief der Gefangennahme in der Sebalduskirche zu Nürnberg

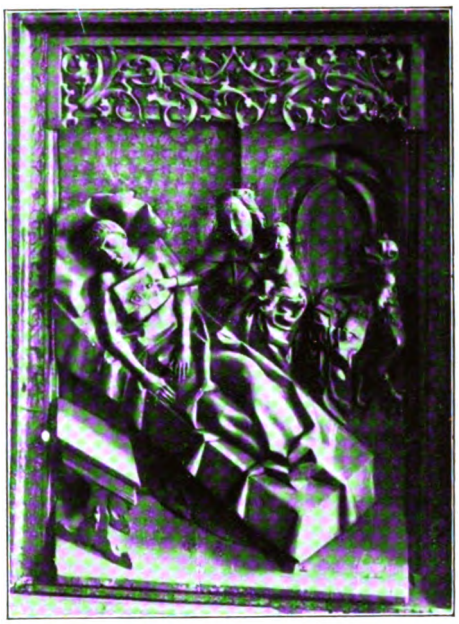


Abb. 7. Veit Stoß, Flügelrelief vom Lusiner Triptychon in der Akademie zu Krakau

Abb. 8. Veit Stoß, Madonna vom Stoßhause, im Germ. Museum zu Nürnberg

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 1. Büsten der heiligen Mauritius und Ursus

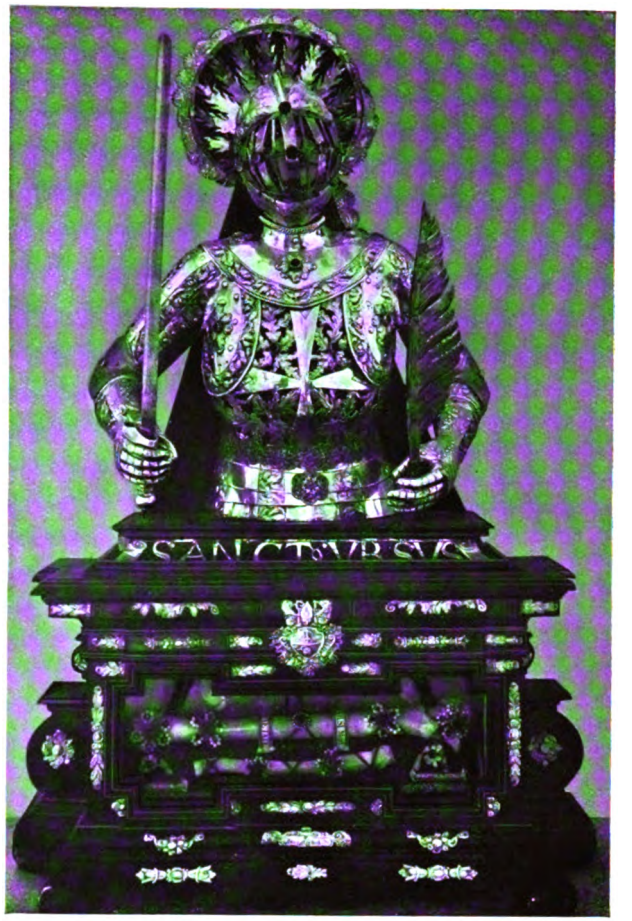


Abb. 2. Büste des Ursus

Zu: PRINZ JOHANN GEORG, HERZOG ZU SACHSEN, ZWEI RELIQUIENBÜSTEN IN ENGELBERG

Digitized by Google

Digitized by Google

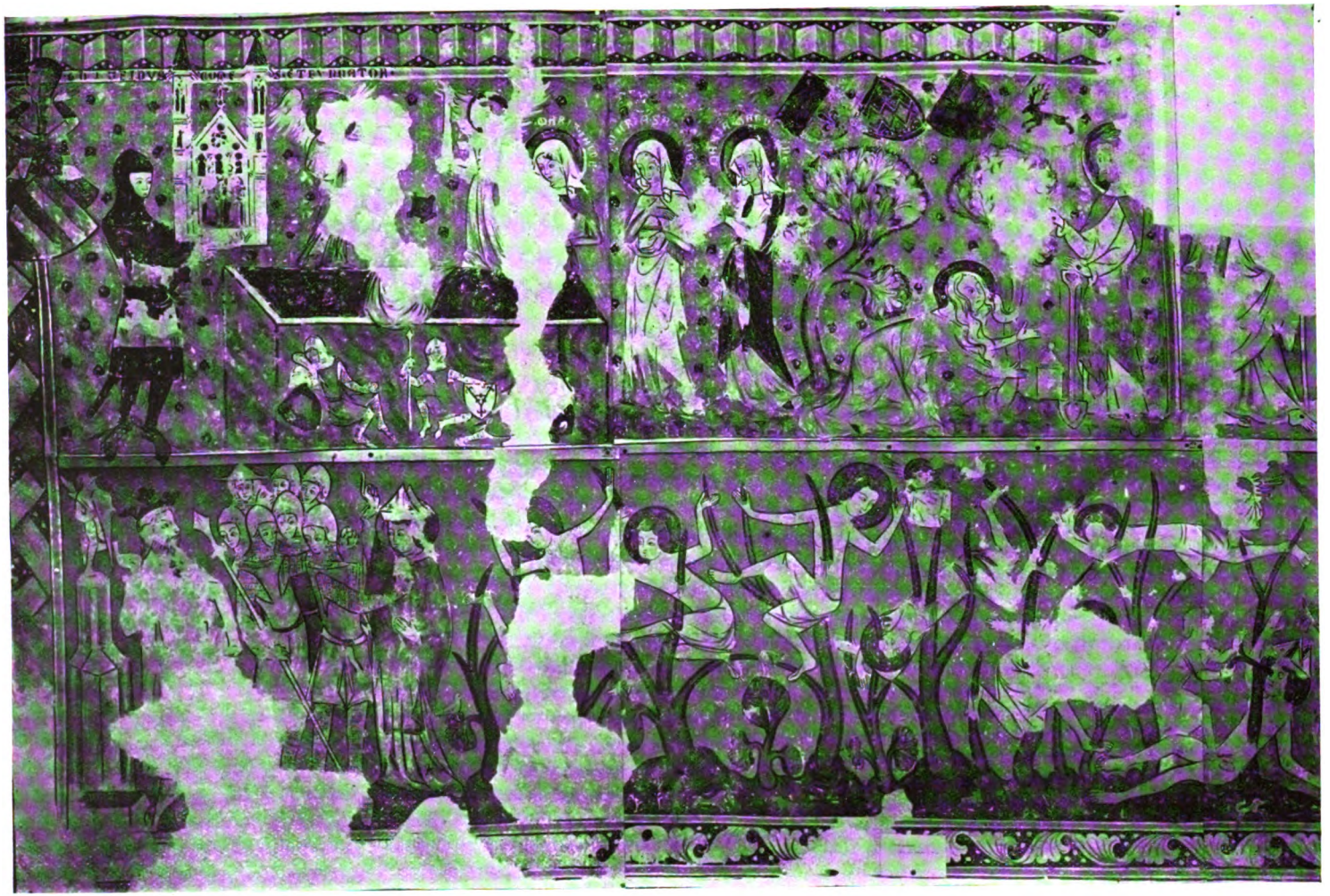


Abb. 1. Ilbenstadt, ehemalige Klosterkirche; Wandmalerei, um 1350

Zu: W. DAMMANN, HIRSCHHORN, ILBENSTADT UND FRAU ROMBACH / DREI ZYKLISCHE WANDMALEREIEN UM 1350

Digitized by Google

Digitized by Google

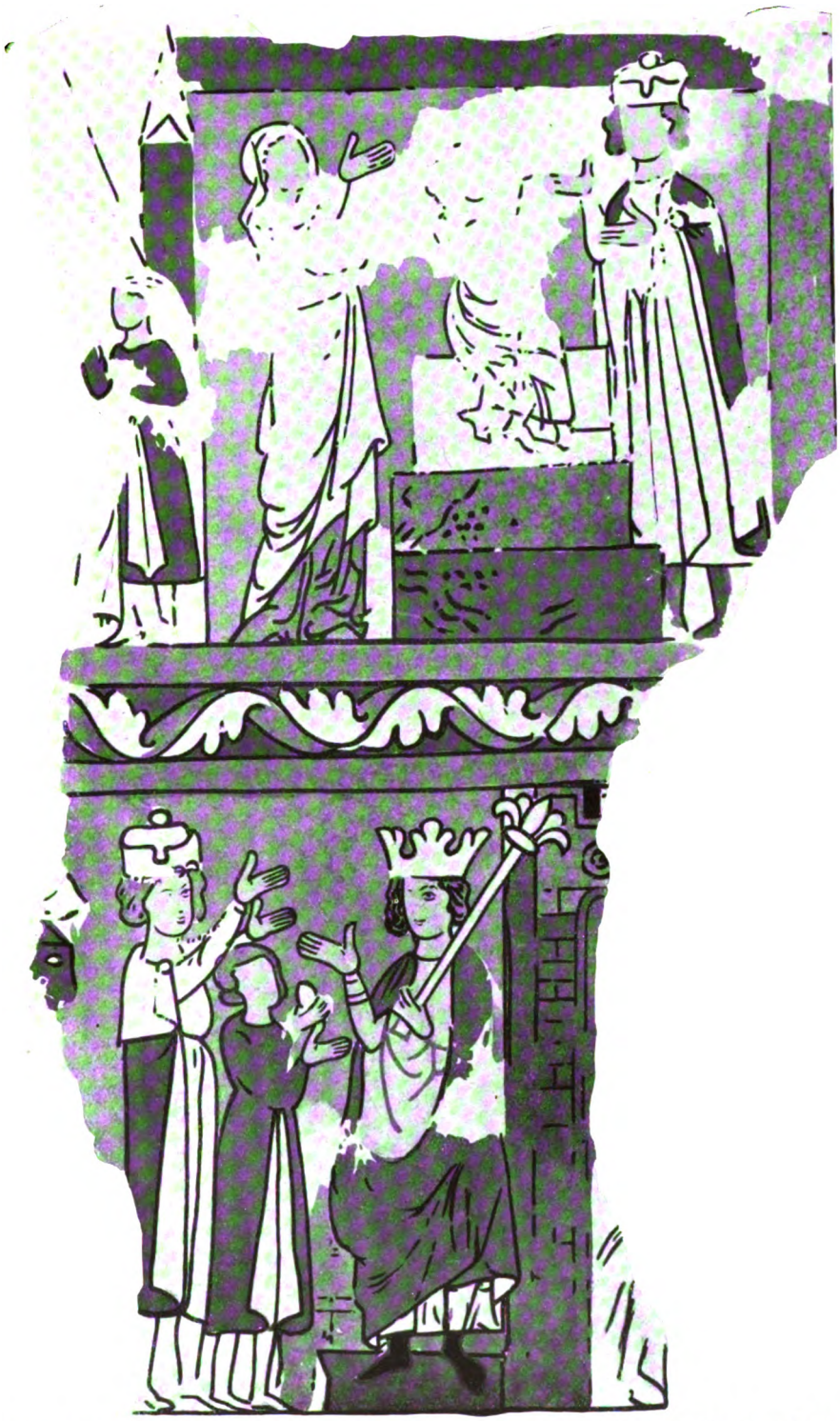


Abb. 2. Frau Rombach, Dorfkirche; Wandmalereien zur Heraklius-Legende; Ausschnitt I
Mit Genehmigung des Denkmalarchivs für das Großherzogtum Hessen in Darmstadt

Zu: W. DAMMANN
HIRSCHHORN, ILBENSTADT UND FRAU ROMBACH / DREI ZYKLISCHE WANDMALEREIEN UM 1350

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 3. Frau Rombach, Dorfkirche; Wandmalereien zur Heraklius-Legende; Ausschnitt II

Mit Genehmigung des Denkmalarchivs für das Großherzogtum Hessen in Darmstadt

Zu: W. DAMMANN

HIRSCHHORN, ILBENSTADT UND FRAU ROMBACH / DREI ZYKLISCHE WANDMALEREIEN UM 1350

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 4. Hirschhorn, Burgkapelle; Wandmalerei, um 1350

Abb. 5. Worms, Dom; Wandmalerei

Zu: W. DAMMANN
HIRSCHHORN, ILBENSTADT UND FRAU ROMBACH / DREI ZYKLISCHE WANDMALEREIEN UM 1350

Digitized by Google

Digitized by Google

Pietà, Schule von Avignon, 15. Jahrhundert

Zu: OTTO GRAUTOFF, DIE PIETÀ VON VILLENEUVE BEI AVIGNON UND DIE SCHULE VON AVIGNON IM 15. JAHRHUNDERT

Digitized by Google

Digitized by Google

Ausschnitt des Martyriums des heiligen Sebastian vom Peringsdörfer Altar

Zu: LILI SCHNEBEL, ZUM PERINGSDÖRFER ALTAR IM GERMANISCHEN MUSEUM

Digitized by Google

Digitized by Google

Zeichnungen des Marco Zoppo? Rückseite

Vorderseite

Zu: KONRAD WEINMAYER, EINE ZEICHNUNG DES MARCO ZOPPO?

Digitized by Google

Digitized by Google

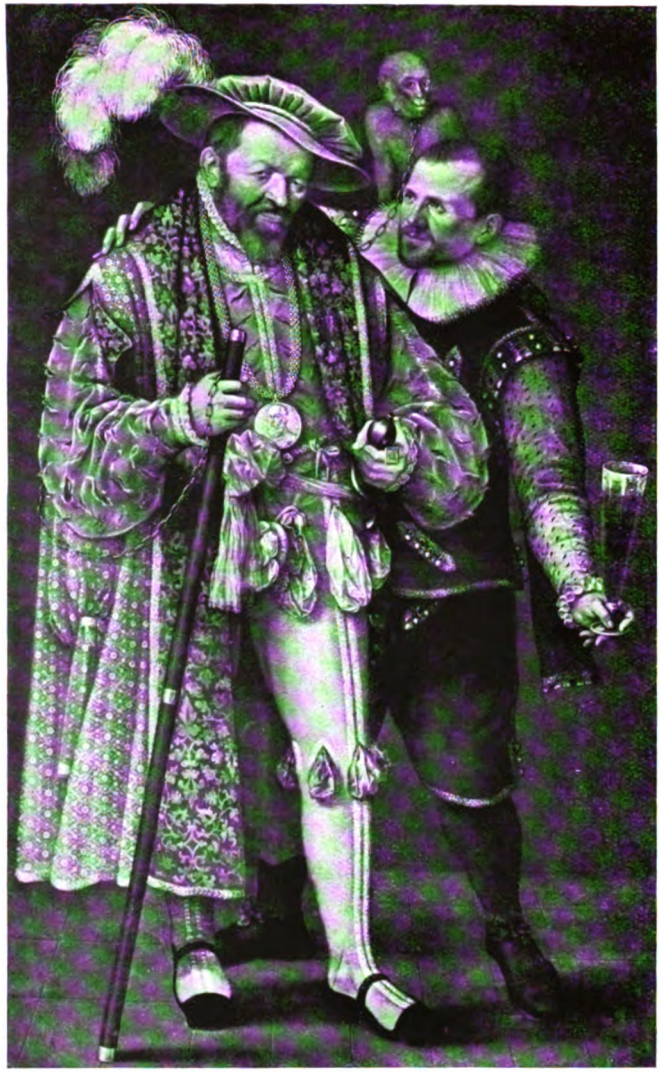


Abb. 1. CORNELIS KETEL, Democrit (?)
Wien, K. K. Hofmuseum

Abb. 2. CORNELIS KETEL, Königin Elisabeth von England
Siena, Galerie der Akademie

Zu: RUDOLF OLDENBOURG, BEITRÄGE ZU CORNELIS KETEL

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 1. Altar in der Jesuitenkirche zu Pozsony, Detail

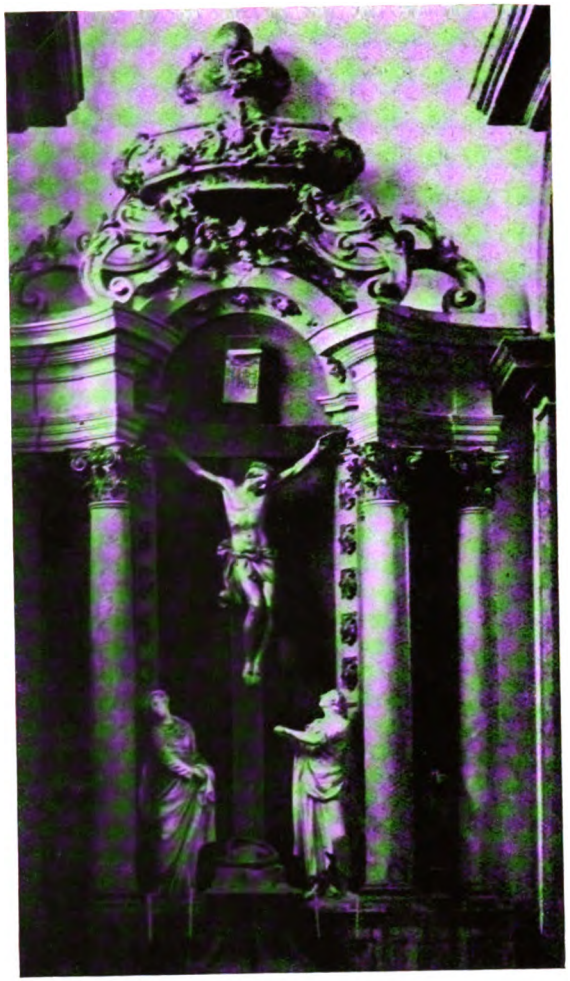


Abb. 2. Altar in der Illésházykapelle der Pfarrkirche zu Trencsén

Abb. 3. Detail des Altars in der Pfarrkirche zu Trencsén

Zu: L. ÉBER, AUS DER WERKSTÄTTE GEORG RAPHAEL DONNERS

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 4. Reliefporträt des Grafen Joseph Illésházy in der Pfarrkirche zu Trencsén

Abb. 5. Kanzel der Jesuitenkirche zu Pozsony

Abb. 6. Der zwölfjährige Jesus im Tempel, Relief an der Kanzel der Jesuitenkirche zu Pozsony

Zu: L. ÉBER, AUS DER WERKSTÄTTE GEORG RAPHAEL DONNERS

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 7. Christus bei Maria und Martha

Abb. 8. Die Bergpredigt

Reliefs an der Kanzel der Jesuitenkirche zu Pozsony

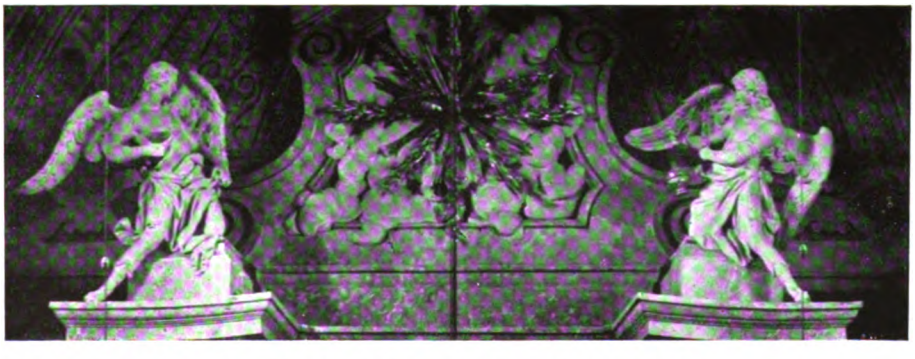


Abb. 9. Engelstatuen am Hauptaltar der Elisabethkirche zu Pozsony

Zu: L. ÉBER, AUS DER WERKSTÄTTE GEORG RAPHAEL DONNERS

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 10. Statue im Treppenhaus des Rathauses zu Pozsony

Zu: L. ÉBER, AUS DER WERKSTÄTTE GEORG RAPHAEL DONNERS

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 11. Statue im erzherzoglichen Schloß zu Pozsony

Abb. 12. Detail des Brunnenreliefs im alten Rathaus zu Wien

Zu: L. ÉBER, AUS DER WERKSTÄTTE GEORG RAPHAEL DONNERS

Digitized by Google

Digitized by Google

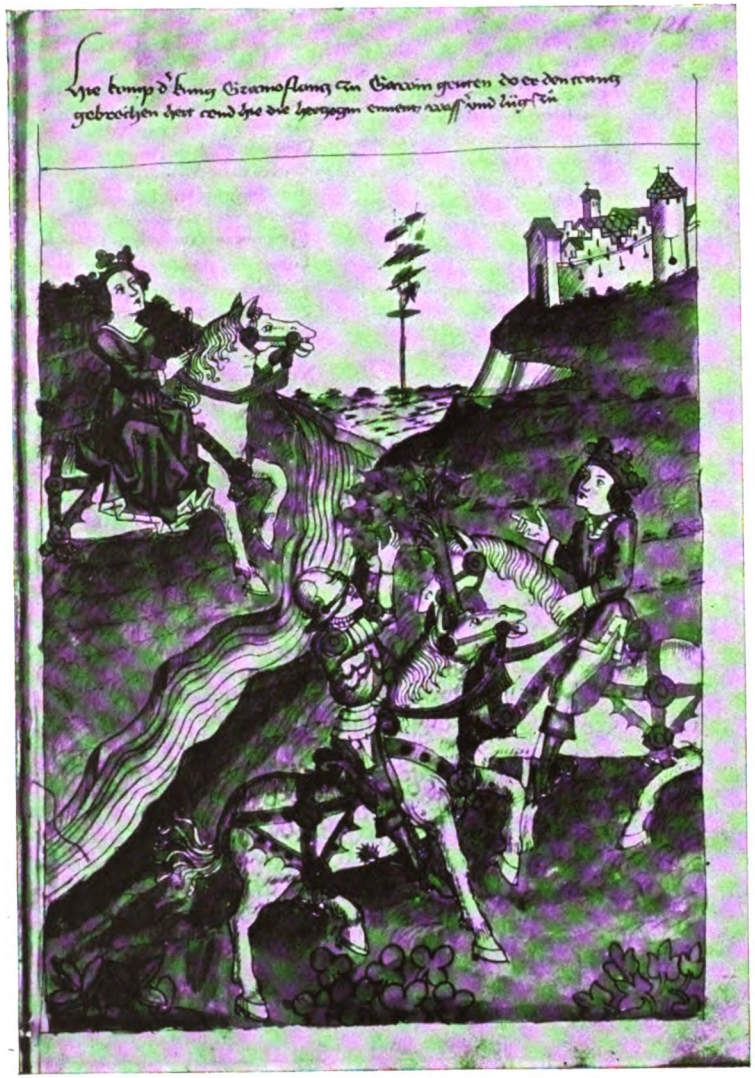
GRECO, Porträt des Vincenzio Anastagi — **Neuyork, Sammlung H. C. Frick**

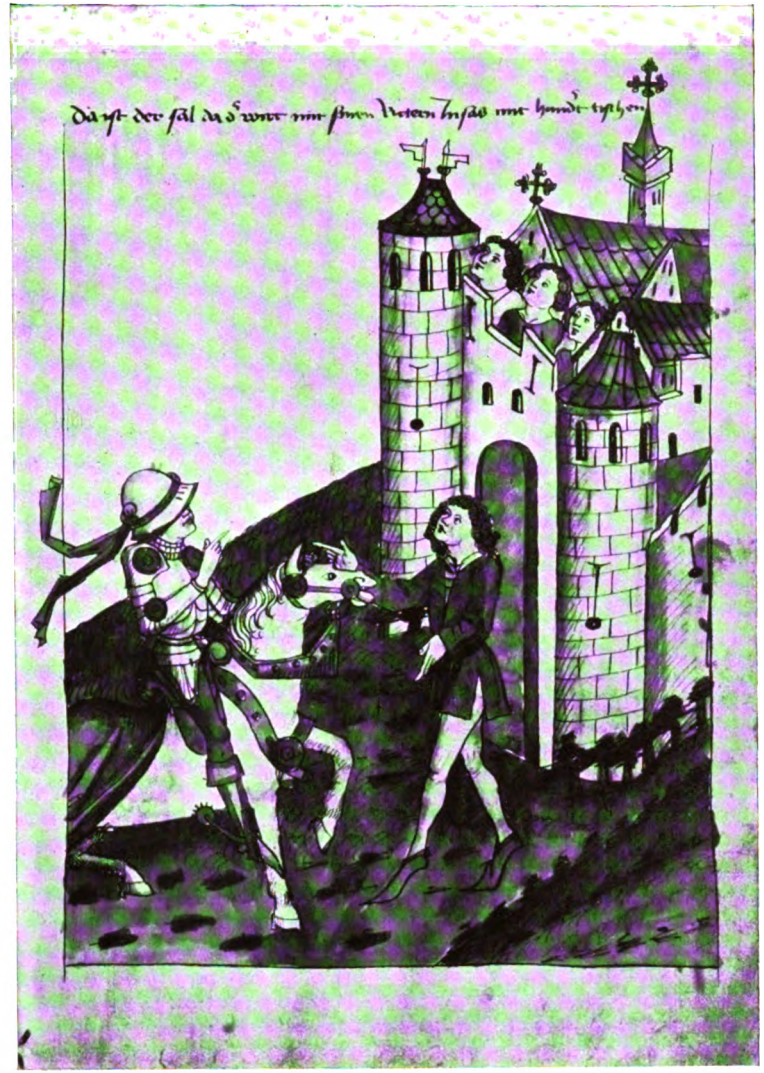
Zu: AUGUST L. MAYER, GRECO UND BASSANO / EIN BEITRAG ZU IHREN KÜNSTLERISCHEN BEZIEHUNGEN

M. f. K. VII., 6

Digitized by Google

Digitized by Google



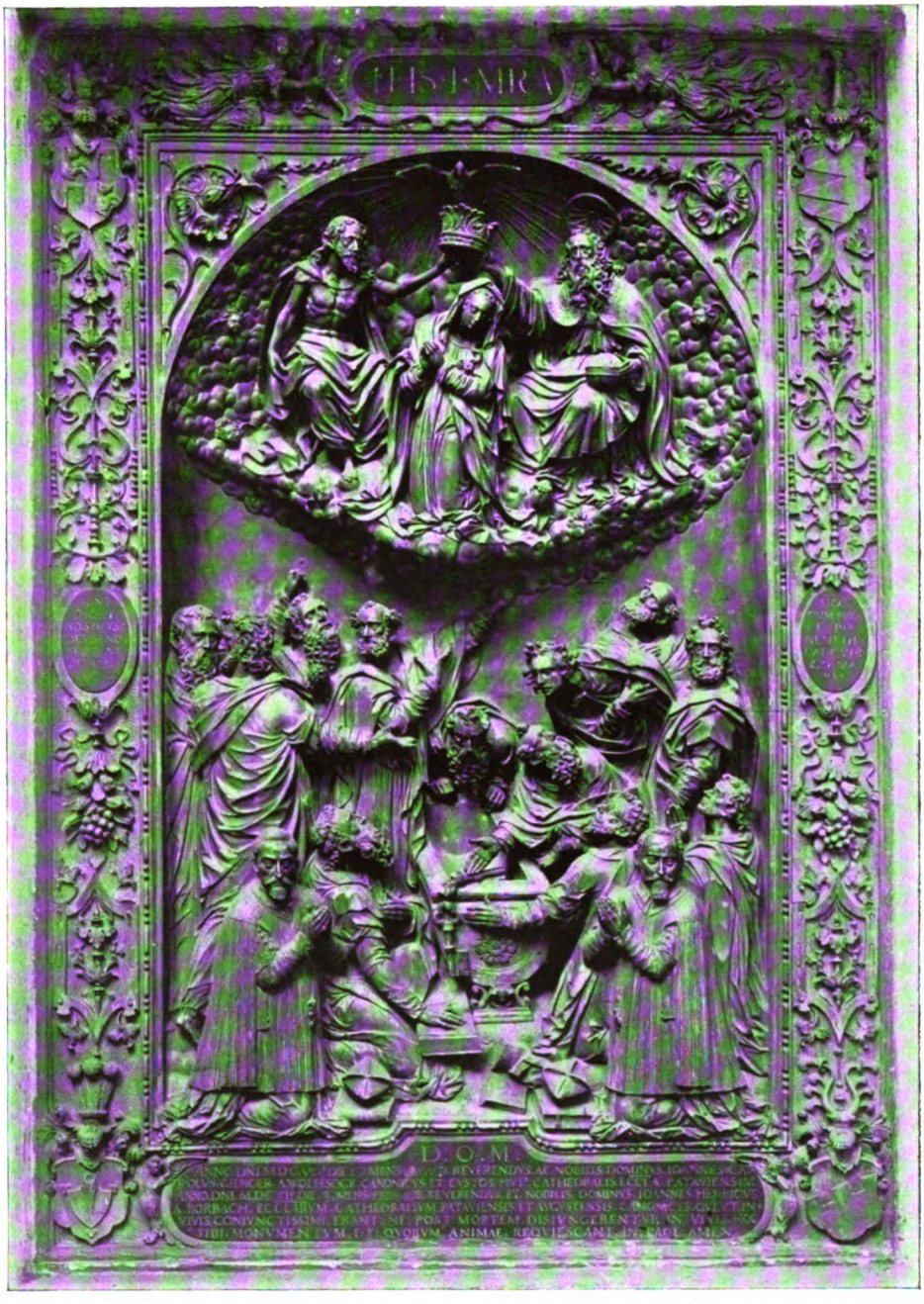


Illustrationsproben aus der Parzival-Handschrift Cod. AA, 91 der Stadtbibliothek in Bern (fol. 126 und 47)

Zu: C. BENZIGER, EINE ILLUSTRIERTE PARZIVAL-HANDSCHRIFT AUS DEM 15. JAHRHUNDERT

Digitized by Google

Digitized by Google



CHRISTOPH MURMANN, Grabstein des Johannes Gienger von Wolfsegg und des Johannes Heinrich von Rohrbach in Passau

Zu: **ADOLF FEULNER, CHRISTOPH MURMANN, EIN UNBEKANNTER AUGSBURGER BILDHAUER DER RENAISSANCE**

Digitized by Google

Digitized by Google

(1)
Heiliger Benedikt von Nursia Erlangen, Universitäts-Bibliothek

(2)
Holzfigur eines Heiligen Bayer. Nationalmuseum

(3)
Trauernde Maria, Holzfigur Germanisches Museum

Zu: R. BERLINER, EINE ANGEBLICHE FIGUR DES SCHNITZERS DER SOGEN. NÜRNBERGER MADONNA / M. f. K. VII., 6

Digitized by Google

Digitized by Google

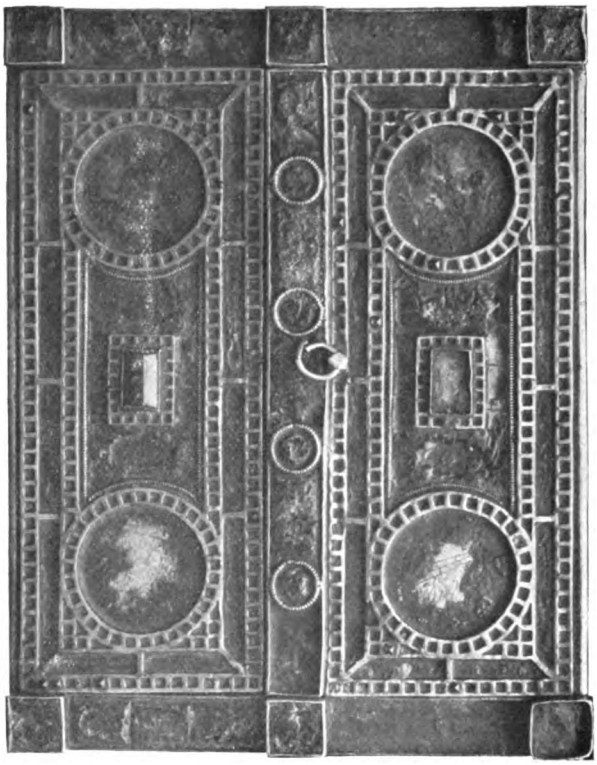


Abb. 1

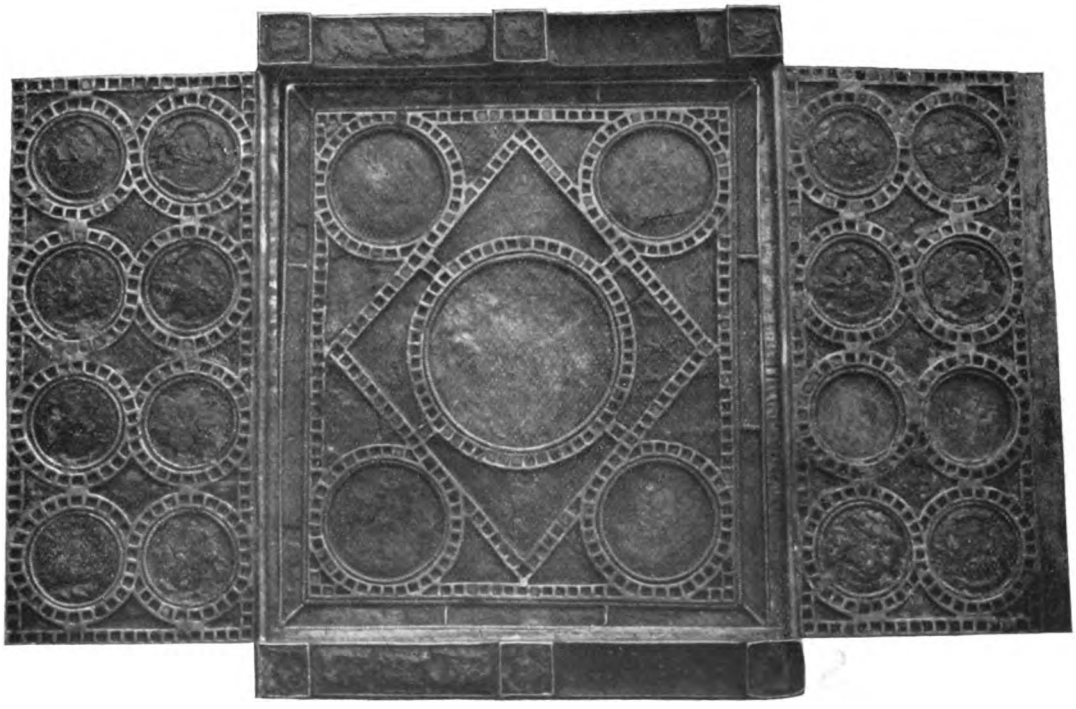


Abb. 2

Zu: PRINZ JOHANN GEORG, HERZOG ZU SACHSEN, EINE STAUROTHEK IM KLOSTER MARIENSTERN

Digitized by Google

Digitized by Google

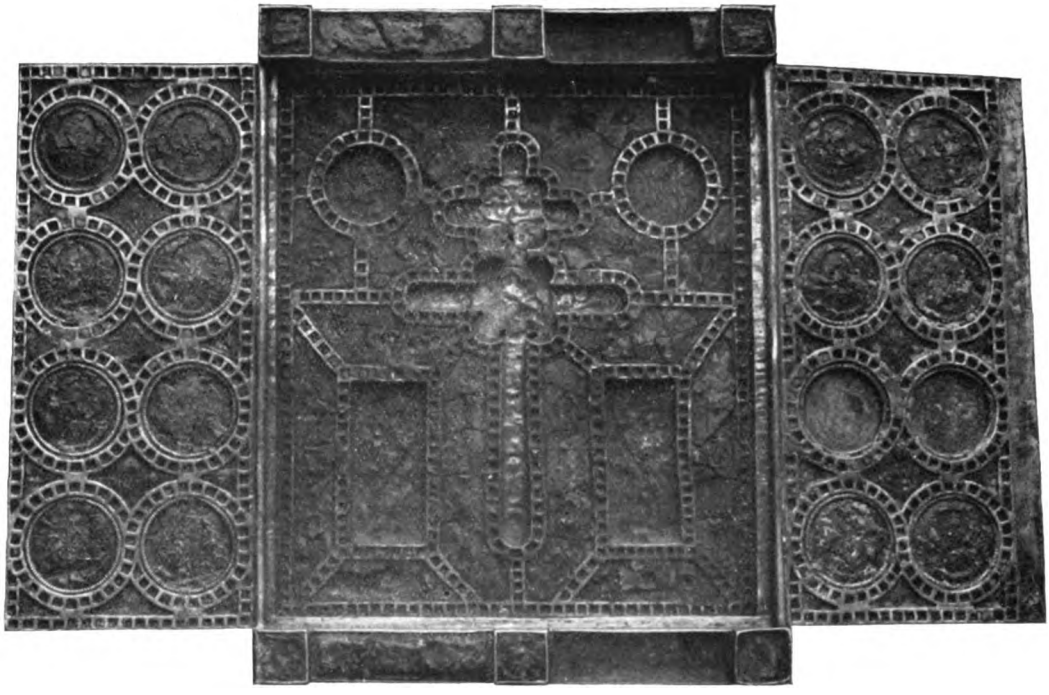


Abb. 3

Abb. 4

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 1. B. PERMOSER, Der hl. Augustinus, Holz Bautzen, Stadtmuseum Phot. Kaiser

Abb. 2. B. PERMOSER, Der hl. Ambrosius, Holz Bautzen, Stadtmuseum, Phot. Kaiser

Zu: WOLFGANG ROCH, DIE BAUTZNER WERKE BALTHASAR PERMOSERS

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 3. B. PERMOSER, S. Gaetano
Florenz, S. Gaetano, Phot. Bencini & Sansoni

Abb. 4. B. PERMOSER, Christus, Holz
Bautzen, Petrikirche. — Nach dem Abguß in Dresden, Kgl. Skulpturensammlung

Zu: WOLFGANG ROCH, DIE BAUTZNER WERKE BALTHASAR PERMOSERS

Digitized by Google

Digitized by Google

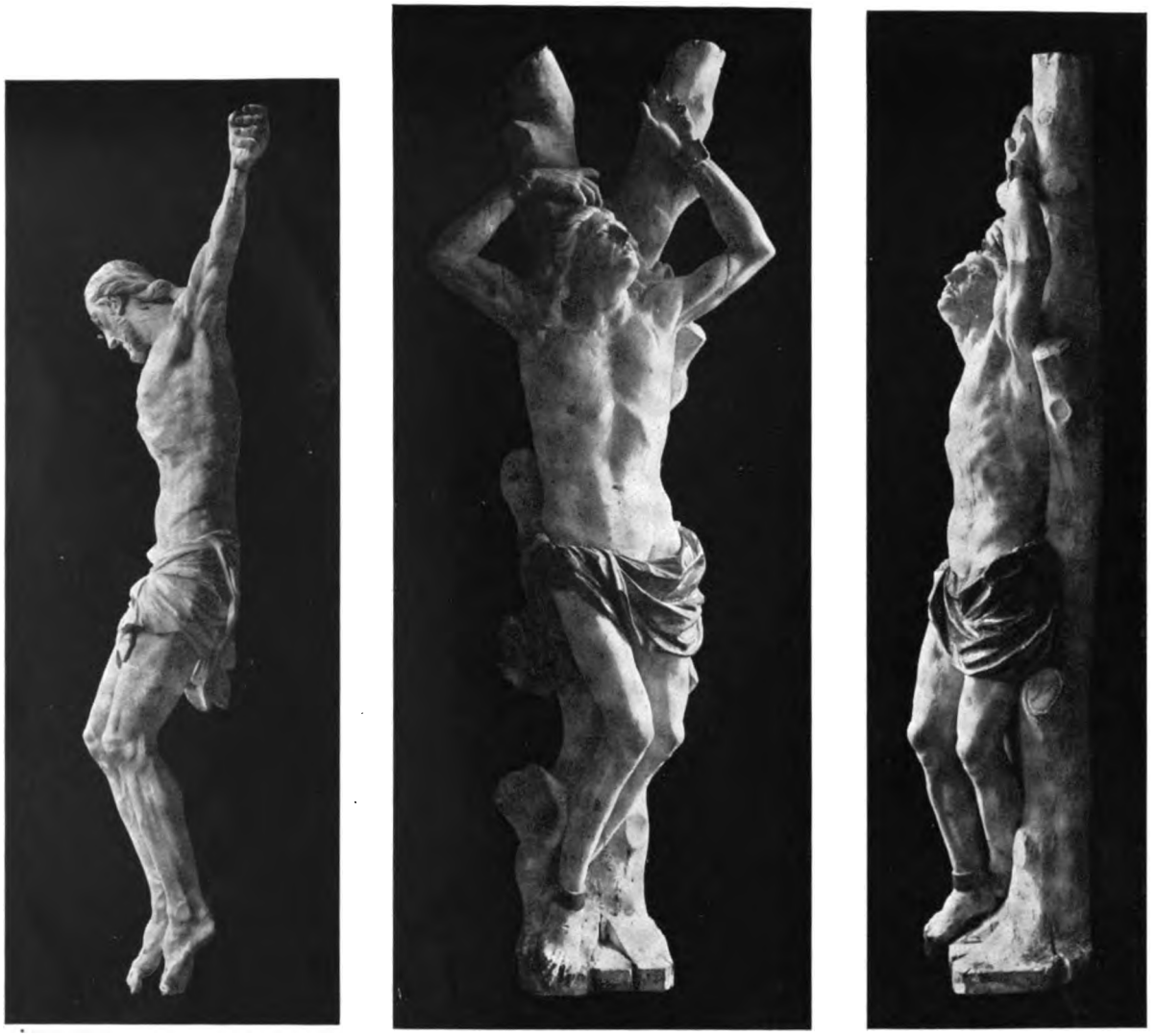


Abb. 7 (links). B. PERMOSER, Christus, Holz (Bautzen, Petrikirche; nach dem Abguß in der Kgl. Skulpturensammlung, Dresden). — Abb. 8 (Mitte), B. PERMOSER (?), Der hl. Sebastian, Holz (Bautzen, Stadtmuseum). — Abb. 9 (rechts), B. PERMOSER (?), Der hl. Sebastian, Holz (Bautzen, Stadtmuseum)

Zu: WOLFGANG ROCH, DIE BAUTZNER WERKE BALTHASAR PERMOSERS

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 6 und 7. B. PERMOSER, Zwei Engel, Holz

Bautzen, Stadtmuseum, Phot. Kaiser

Zu: WOLFGANG ROCH, DIE BAUTZNER WERKE BALTHASAR PERMOSERS

Digitized by Google

Digitized by Google

Entwurf Asams zu dem Mittelstück des Ettlinger Deckengemäldes
Kgl. Graphisches Kabinett, München

Zu: LUDWIG BAMBERGER, DIE MALEREIEN IN DER EHEMALIGEN SCHLOSSKIRCHE ZU ETTLINGEN

Digitized by Google

Digitized by Google

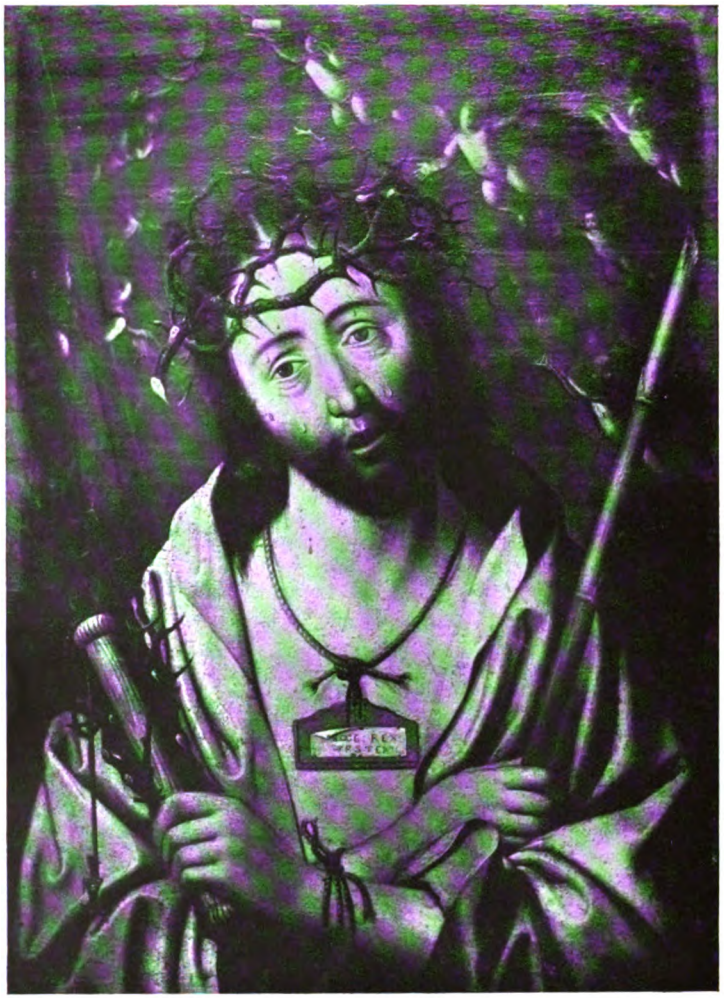


Abb. 1. JAN MOSTAERT, Ecce homo — Verona, Museo Civico

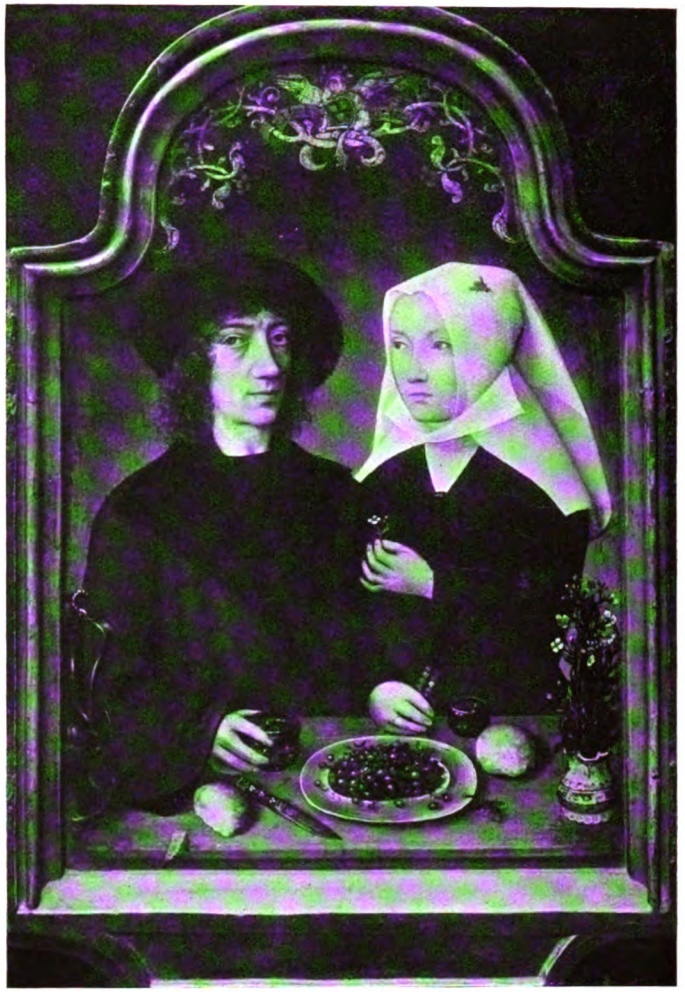


Abb. 2. Meister von Frankfurt (?), Doppelporträt — Wien, Sammlung v. Auspitz

Zu: GRETE RING, WIEDERGEFUNDENE BILDER AUS DEN SAMMLUNGEN DER MARGARETE VON ÖSTERREICH

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 1. REMBRANDT, Anthoni Copal
Sammlung Baron Nathaniel von Rothschild, Wien

Abb. 2. REMBRANDT, Saskia
Sammlung A. M. Byers, Pittsburg

Abb. 3. REMBRANDT, François Copal (?)
Liechtenstein-Galerie, Wien

Abb. 4. REMBRANDT, Titia, Saskias Schwester (?)
Liechtenstein-Galerie, Wien

Zu: WILHELM R. VALENTINER, ZUR BENENNUNG EINIGER BILDNISSE REMBRANDTS

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 5. REMBRANDT, Titus — Dulwich - College

Abb. 6. JAN VAN CAPPELLE (?) — Sammlung H. C. Frick, New York

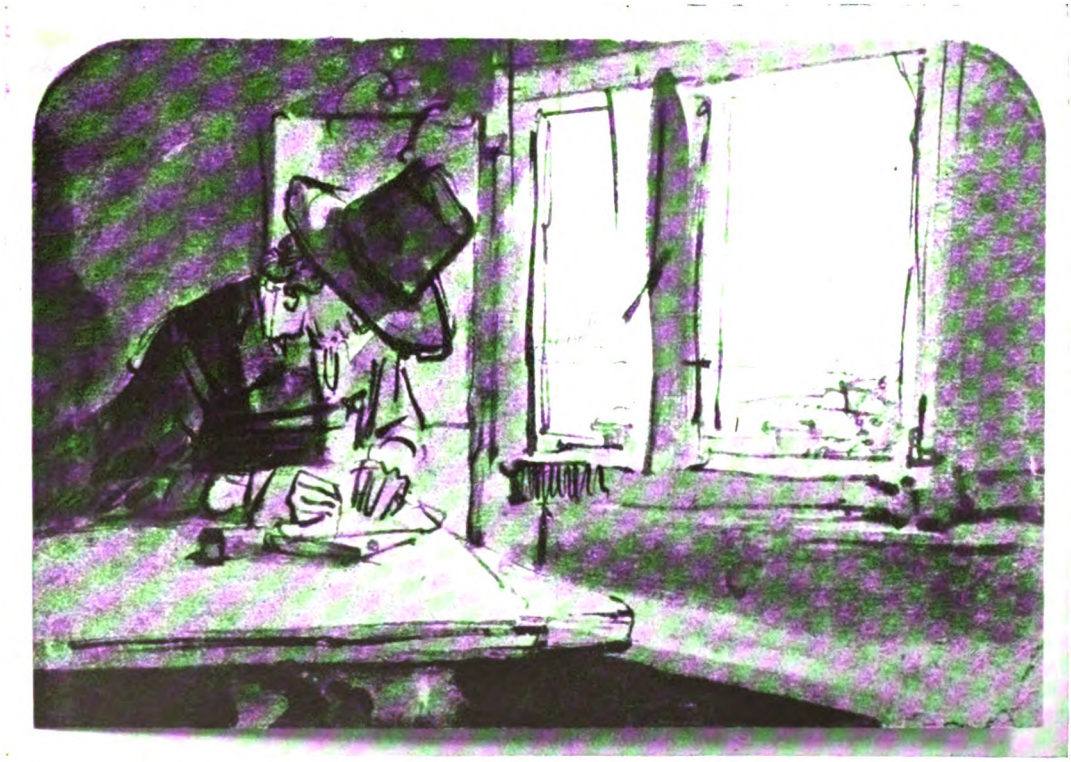


Abb. 7. REMBRANDT, Künstler bei der Arbeit — Im Besitz des Herrn E. Moreau-Nélaton, Paris

Zu: WILHELM R. VALENTINER, ZUR BENENNUNG EINIGER BILDNISSE REMBRANDTS

Digitized by Google

Digitized by Google

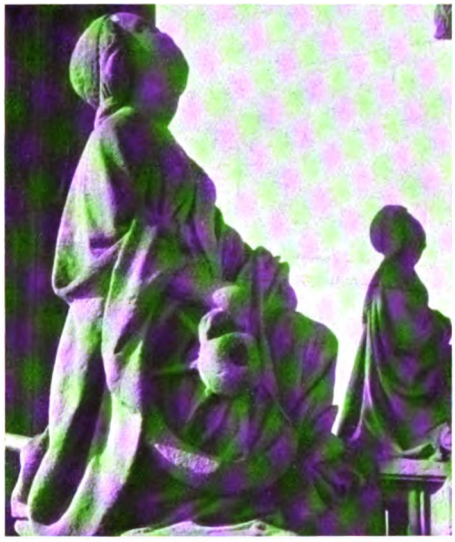


Abb. 1

Abb. 2

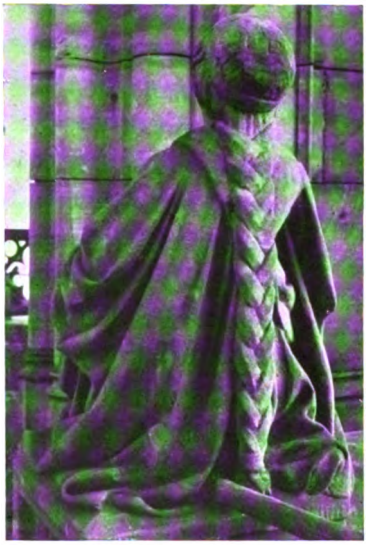


Abb. 3

Statuetten vom Turmumgang des Straßburger Münsters. Abb. 1, 2 u. 3: hl. Katharina

Zu: HANS CHRIST, EIN STATUETTEN-ZYKLUS AUF DEM TURME DES STRASSBURGER MÜNSTERS

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 4

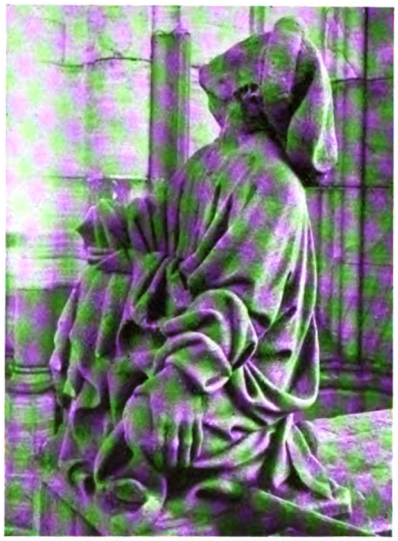


Abb. 5

Abb. 6

Statuetten vom Turmumgang des Straßburger Münsters. Abb. 4: Ulrich von Ensingen
Abb. 5/6: Prophet (?)

Zu: HANS CHRIST, EIN STATUETTEN-ZYKLUS AUF DEM TURME DES STRASSBURGER MÜNSTERS

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 8/9. Statuen vom Turmoktogon des Straßburger Münsters: Kaiser und Mönch (Gipsabguß)

Zu: HANS CHRIST, EIN STATUETTEN-ZYKLUS AUF DEM TURME DES STRASSBURGER MÜNSTERS

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 10, 1,60 m hoch

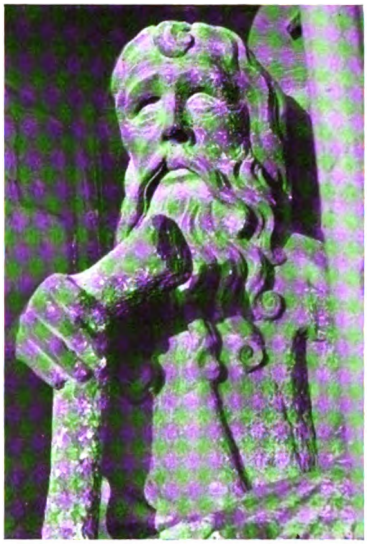


Abb. 11

Abb. 12

Abb. 7

Abb. 7. Statuette (Prophet?) vom Turmumgang des Straßburger Münsters. — Abb. 10. Statue aus einem Privathause neben dem Münster, jetzt im Frauenhaus. — Abb. 11/12. Strebepfeilerstatue an der Vorhalle des Ulmer Münsters

Zu: HANS CHRIST, EIN STATUETTEN-ZYKLUS AUF DEM TURME DES STRASSBURGER MÜNSTERS

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 1. GOLTZIUS, B. 151.

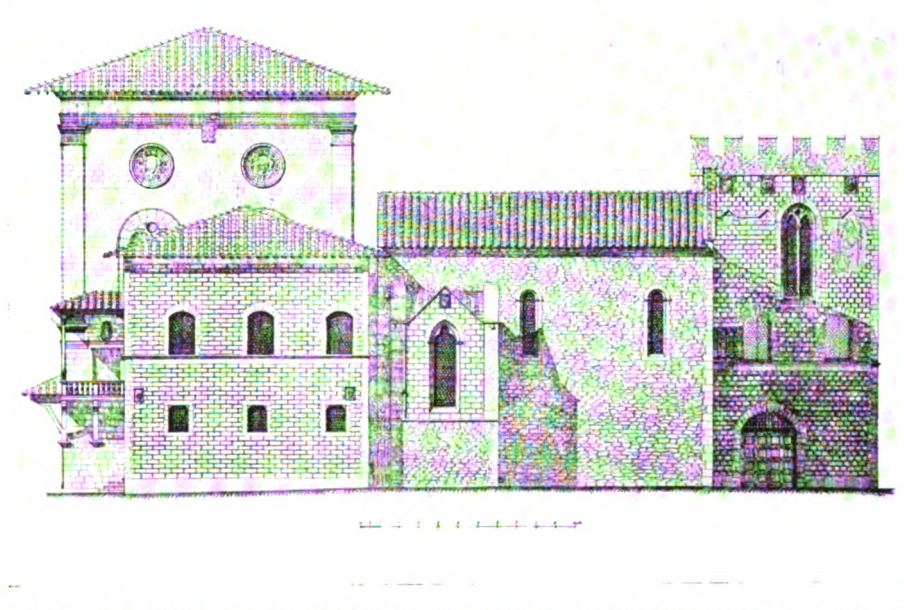
Abb. 2 MURILLO, Amsterdam, Rijksmuseum, Nr. 1688.

Zu: OTTO HIRSCHMANN, MURILLO UND GOLTZIUS

Digitized by Google

Digitized by Google

Palazzo di Parte Guelfa und Arte della Seta, Hauptansicht. — Restaurierungsprojekt von G. Castellucci
Phot. Brogi



Palazzo di Parte Guelfa, Arte della Seta und Kirche S. Biagio, Seitenansicht. — Restaurierungsprojekt von G. Castellucci
Phot. Brogi

Zu: WALTER BOMBE, ZUR WIEDERHERSTELLUNG DER HÄUSERGRUPPE UM S. BIAGIO IN FLORENZ

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 1. TIZIAN, Scuola del Santo, Padua: S. Antonius erweckt eine von ihrem Gatten getötete Frau

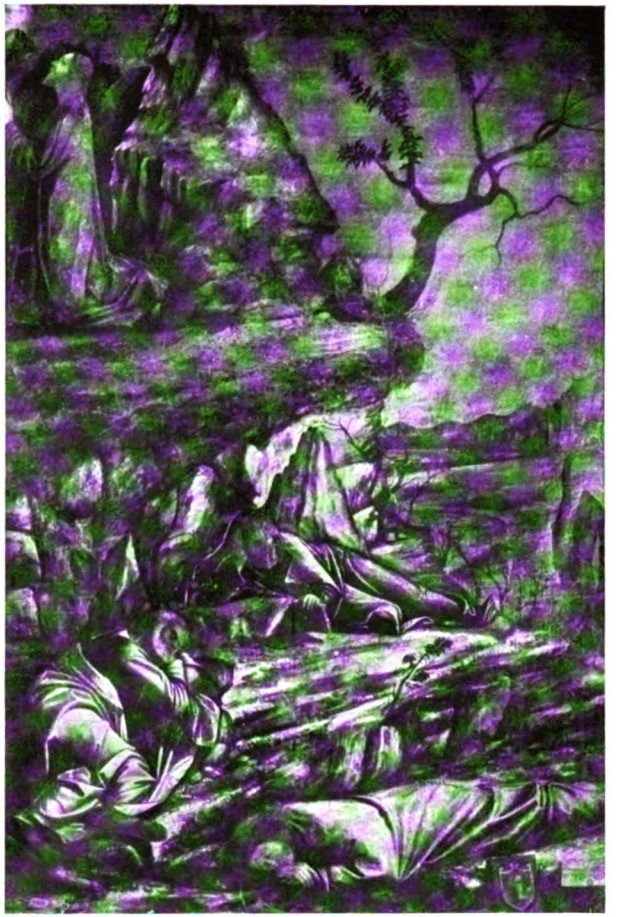


Abb. 2. CARPACCIO, S. Giorgio degli Schiavoni, Venedig: Christus am Ölberg

Zu: THEODOR HETZER, TIZIAN UND CARPACCIO

Digitized by Google

Digitized by Google

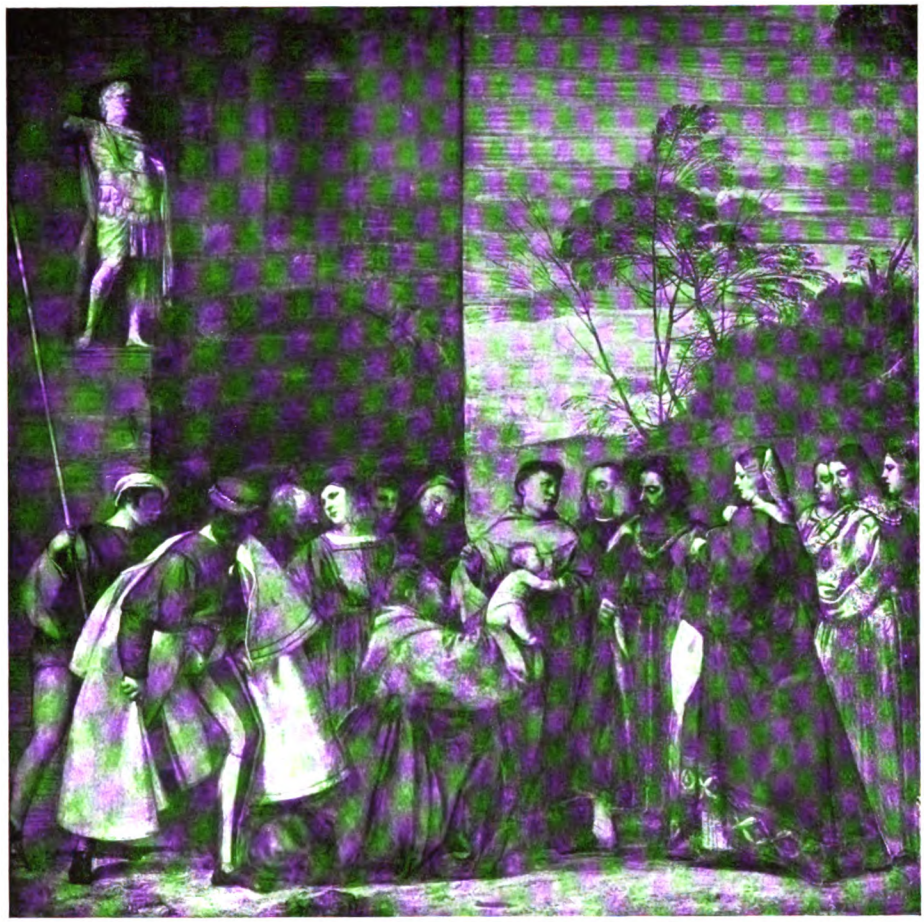


Abb. 3. TIZIAN, Scuola del Santo, Padua: S. Antonius bringt e. neugeborenes Kind zum Sprechen

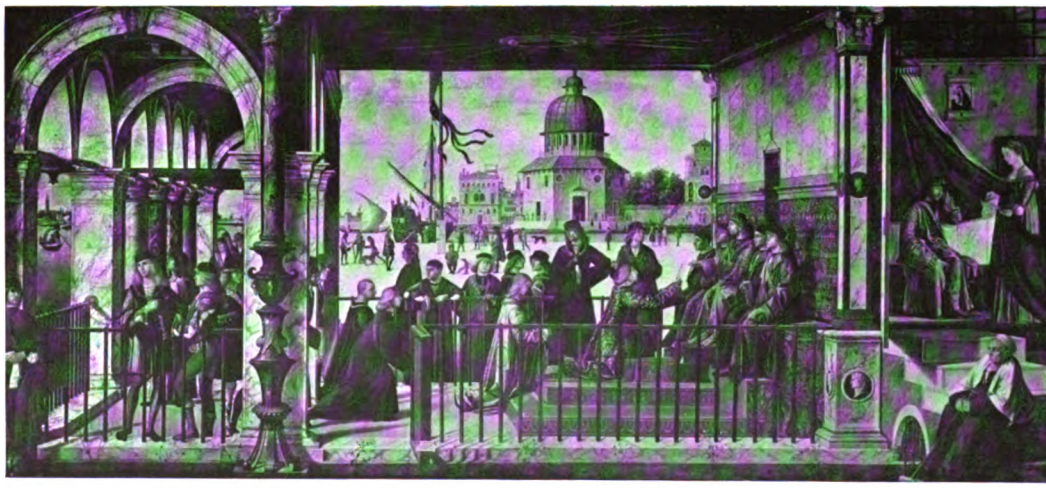


Abb. 4. CARPACCIO, Akademie, Venedig: Aus dem Ursulazyklus: Die Ankunft der Gesandten

Zu: THEODOR HETZER, TIZIAN UND CARPACCIO

Digitized by Google

Digitized by Google

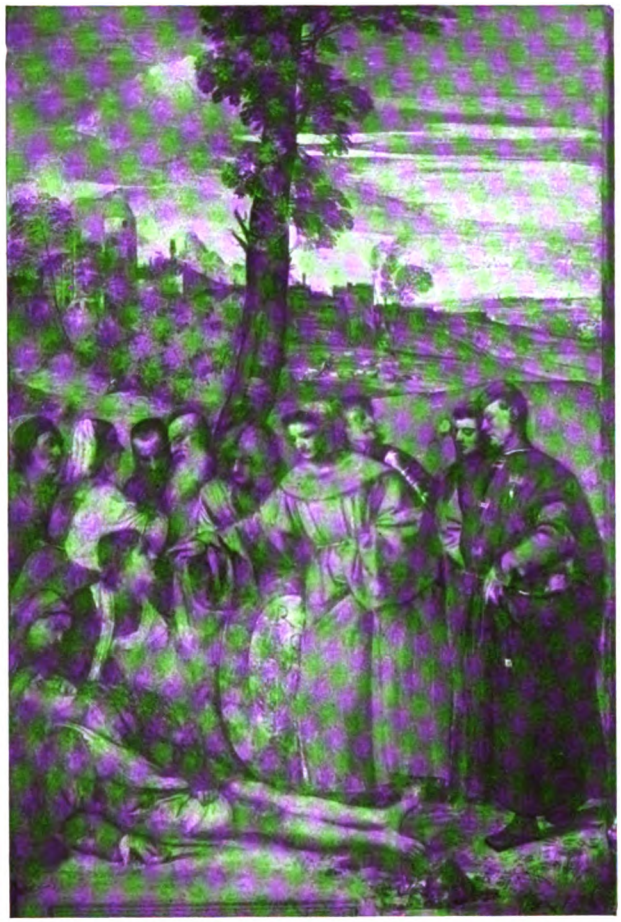


Abb. 5. TIZIAN, Scuola des Santo, Padua: Die Heilung des Beines

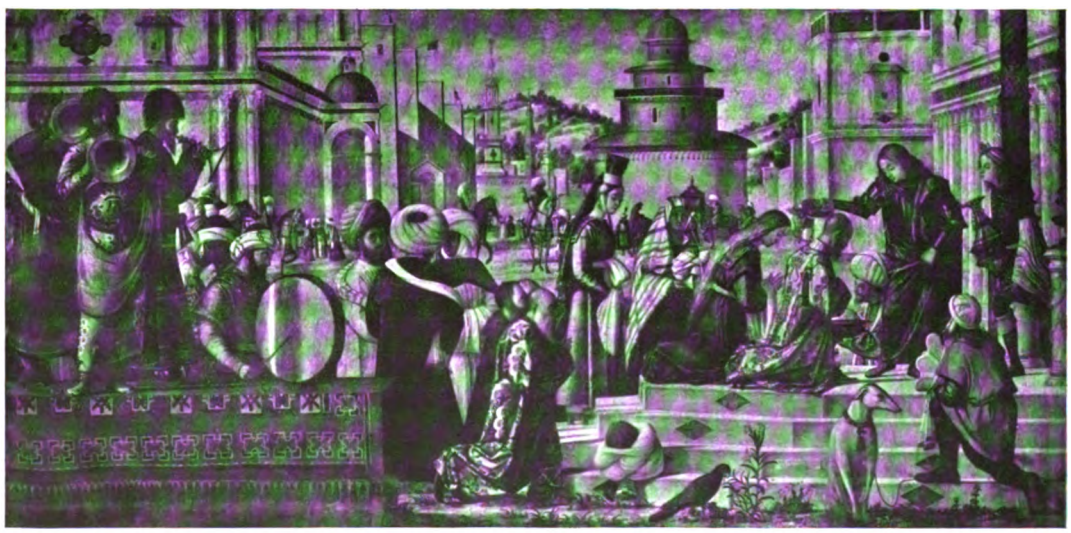


Abb. 6. CARPACCIO, S. Giorgio degli Schiavoni, Venedig: S. Georg tauft den König

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 1. Geburt Christi Rotenburg o. d. T., St. Jabob, Hochaltar. 1466

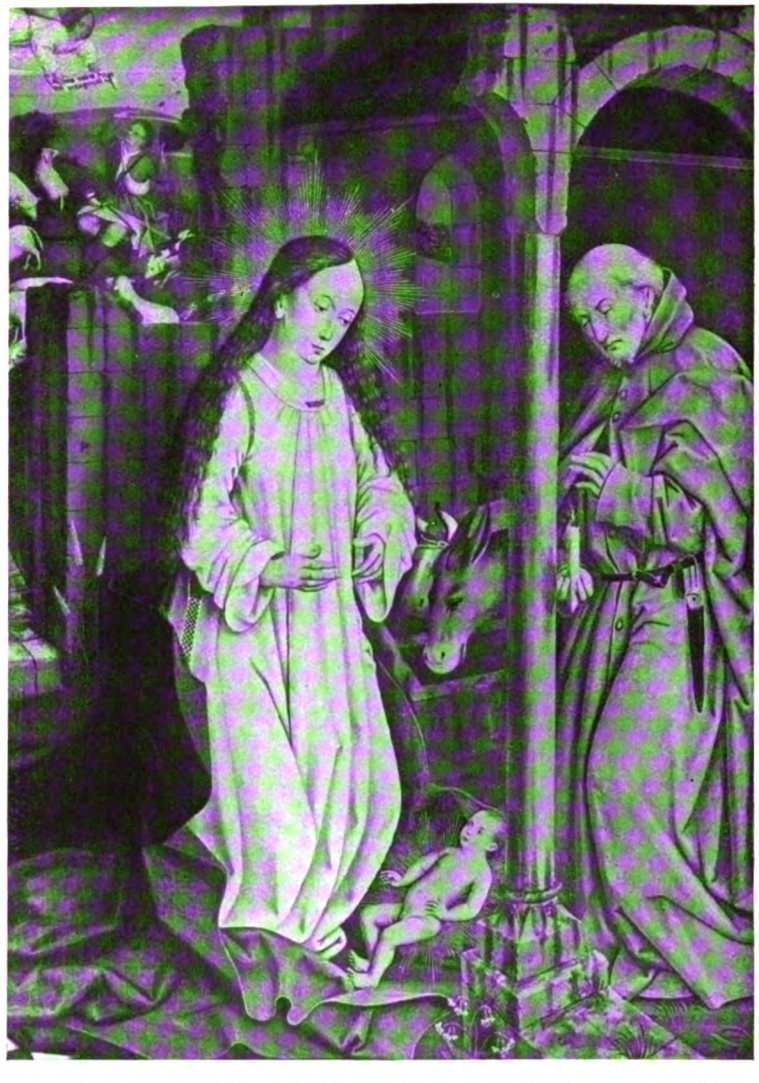


Abb. 2. Geburt Christi Nördlingen, Museum, Hochaltar aus S. Georg. Um 1478

Zu: JULIUS BAUM, FRIEDRICH HERLIN

Digitized by Google

Digitized by Google

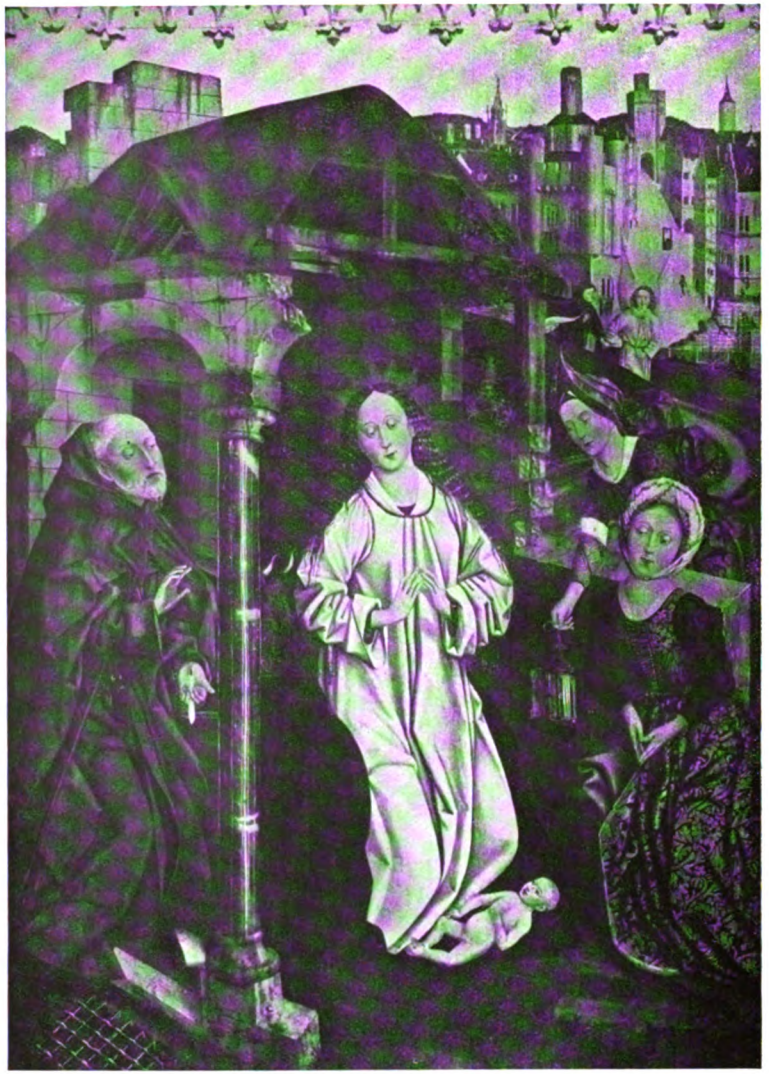


Abb. 3. Geburt Christi Bopfingen, Altar. 1472

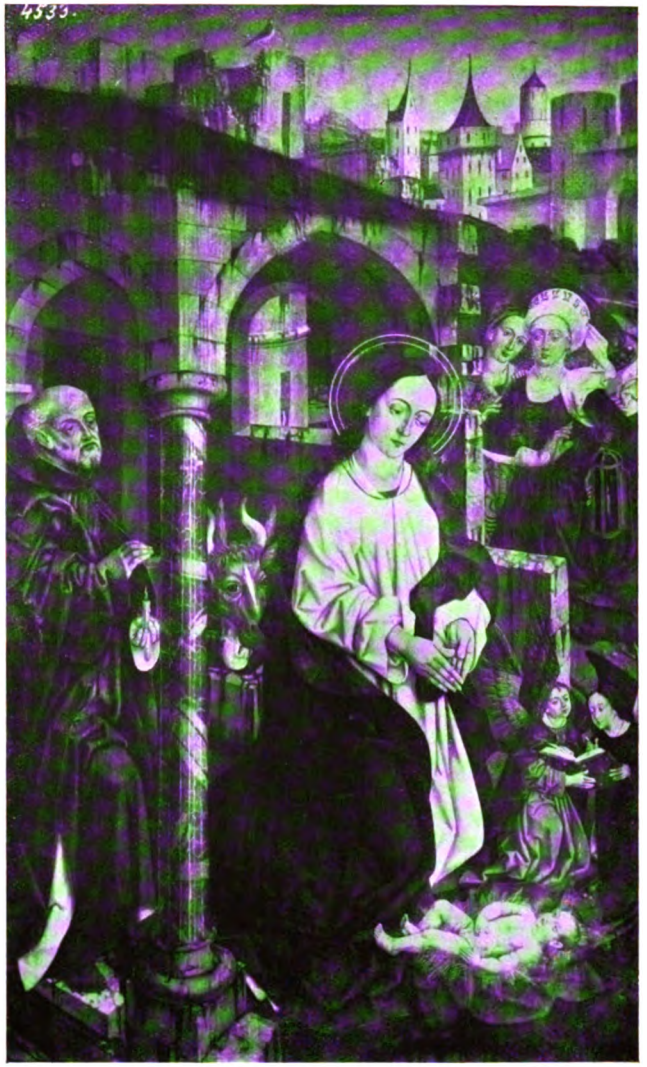


Abb. 4. Geburt Christi Nördlingen, Museum, Familienaltar. 1488

Zu: JULIUS BAUM, FRIEDRICH HERLIN

Digitized by Google

Digitized by Google

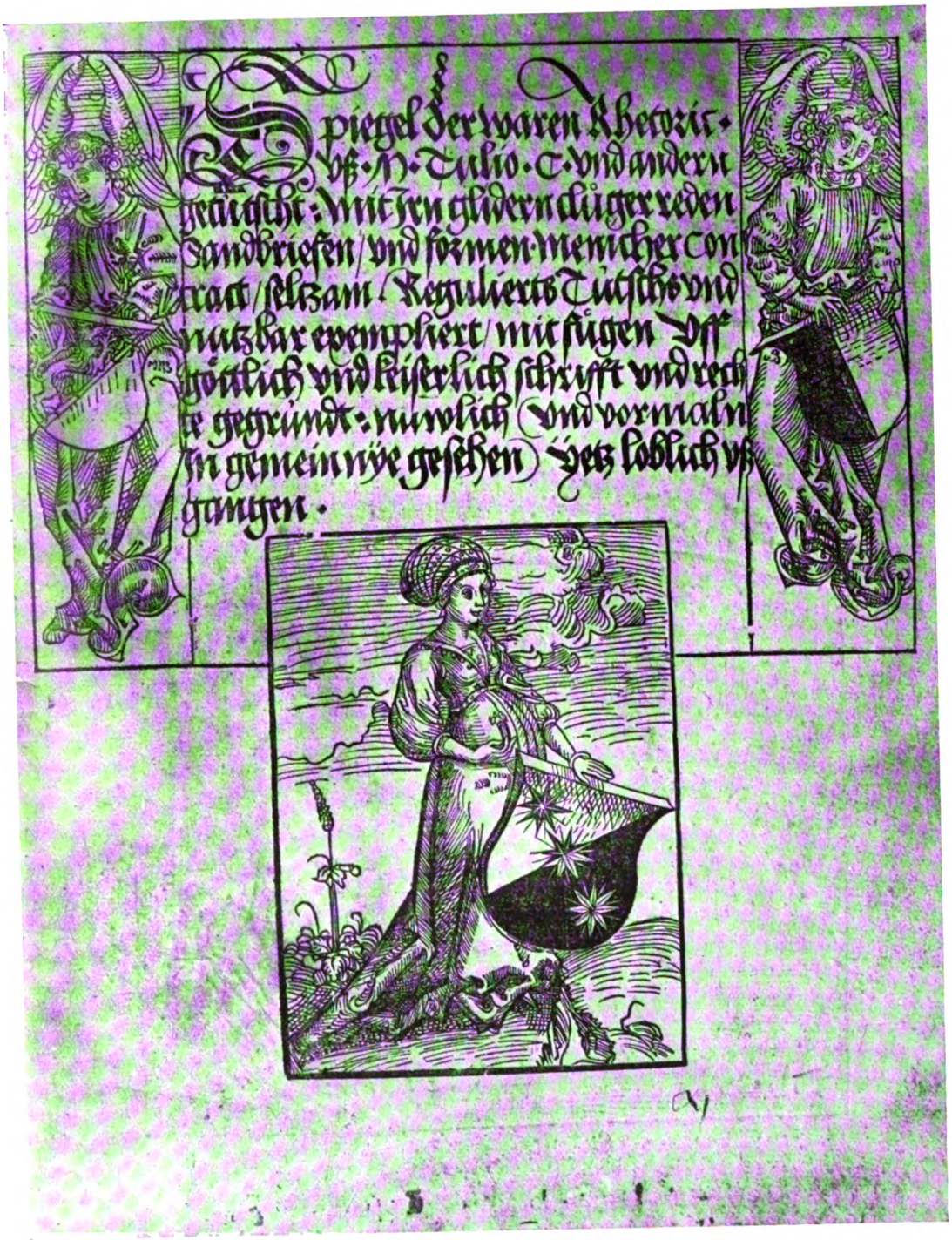


Abb. 1. A. DÜRER, Titelbild mit Verlegerzeichen. Holzschnitte aus „Spiegel der waren Rhetoric". Riederer, Freiburg 1493

Zu: ENGELBERT BAUMEISTER, DÜRER IN FREIBURG I. B.?

Digitized by Google

Digitized by Google

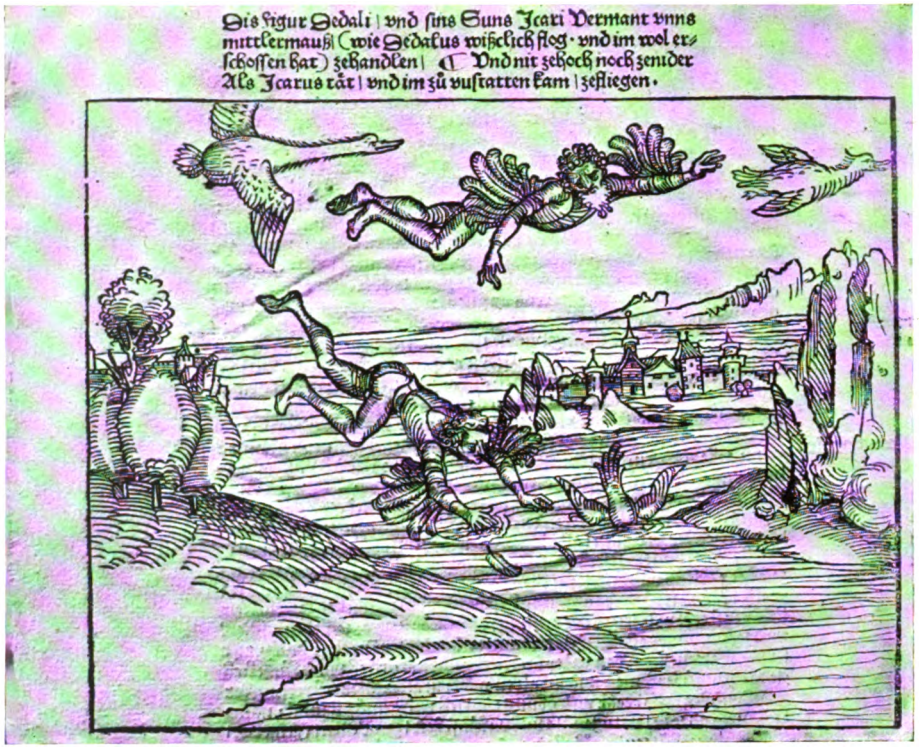


Abb. 2 (oben links). A. DÜRER, Sturz des Dädalus. Holzschnitt aus „Spiegel der waren Rhetoric". Riederer, Freiburg 1493. — Abb. 3 (oben rechts). A. DÜRER, Zeichnung (L. 346). — Abb. 4 (unten). A. DÜRER?, Wappen der Stadt Freiburg. Holzschnitt aus „Septem Hore canonice virginee matris Marie". Riederer, Freiburg 1493.

Zu: ENGELBERT BAUMEISTER, DÜRER IN FREIBURG I. B.? / M. f. K. VII., 9

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 1. ULRICH MAYR: Herzog Maximilian Philipp von Bayern
Im Besitz S. M. des Königs von Sachsen

Abb. 2. Unbekannter Meister um 1665: Ein genuesischer (?) Admiral
New York. The Ehrich Galleries

Zu: AUGUST L. MAYER, EIN PORTRÄT DES HERZOGS MAXIMILIAN PHILIPP VON BAYERN

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 3. Herzog Maximilian Philipp. Stich von M. KÜSELL nach U. MAYR

Abb. 4. Vlämisch (?) um 1680: Prinzessin Eleonora von der Pfalz Schleißheim, Galerie

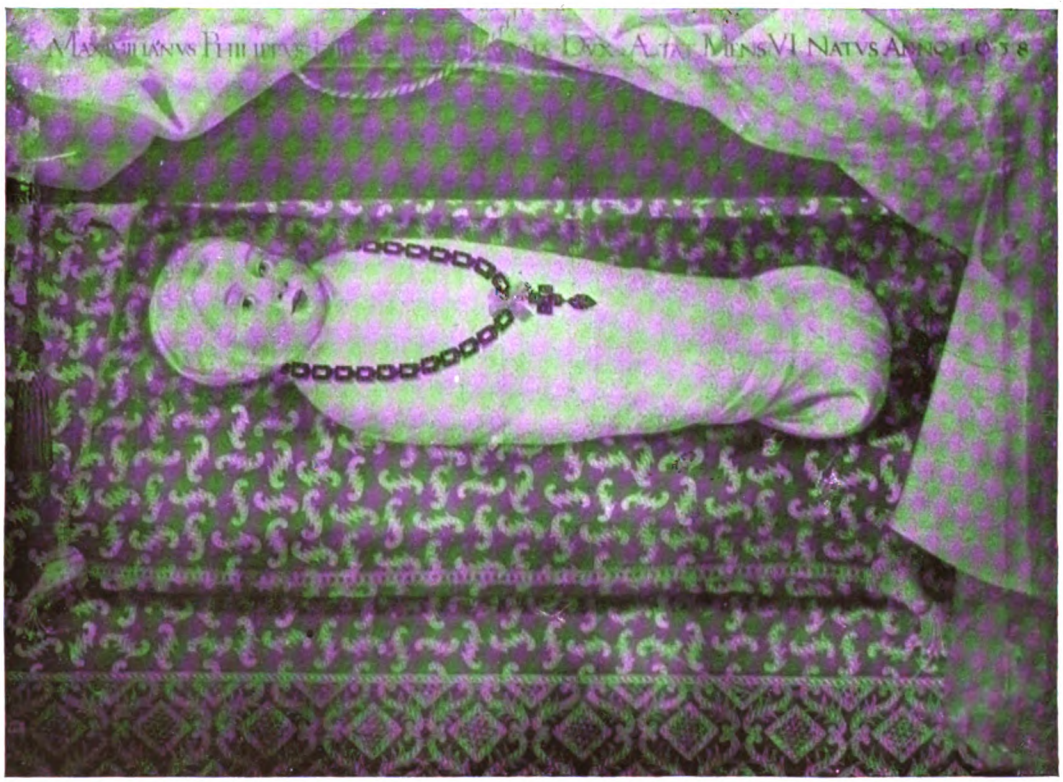


Abb. 5. Unbekannter deutsch. Maler v. 1639: Herzog Maximilian Philipp als Wickelkind. Schleißheim, Galerie

Zu: AUGUST L. MAYER, EIN PORTRÄT DES HERZOGS MAXIMILIAN PHILIPP VON BAYERN

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 1. Silbernes Räuchergefäß von der Insel Nis im Egerdir-See

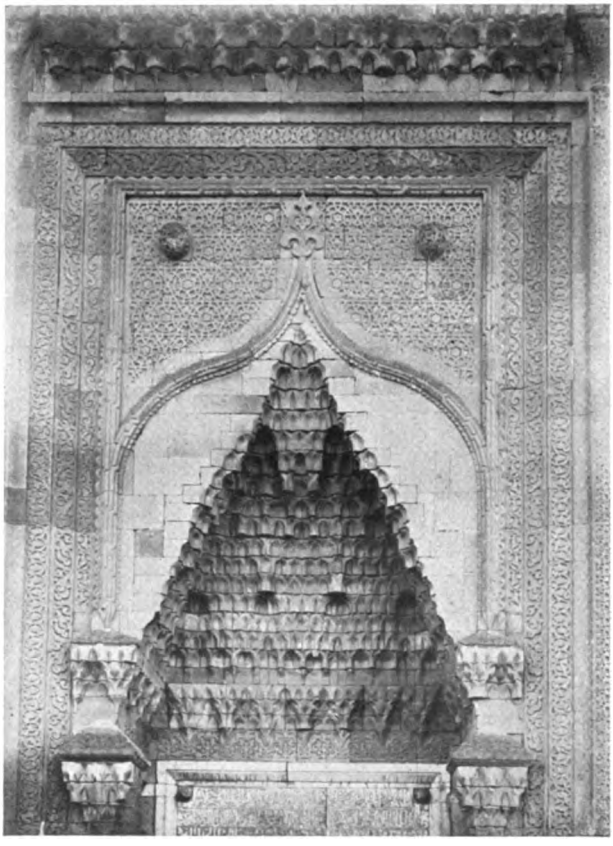


Abb. 2. Spitzbogen über dem Portal der Ak-Medresse in Nigde

Zu: W. SIEHE
DAS RÄUCHERGEFÄSS AUS DER KIRCHE DES HAGIOS STEPHANOS VON DER INSEL NIS IM EGERDIR-SEE

Digitized by Google

Digitized by Google

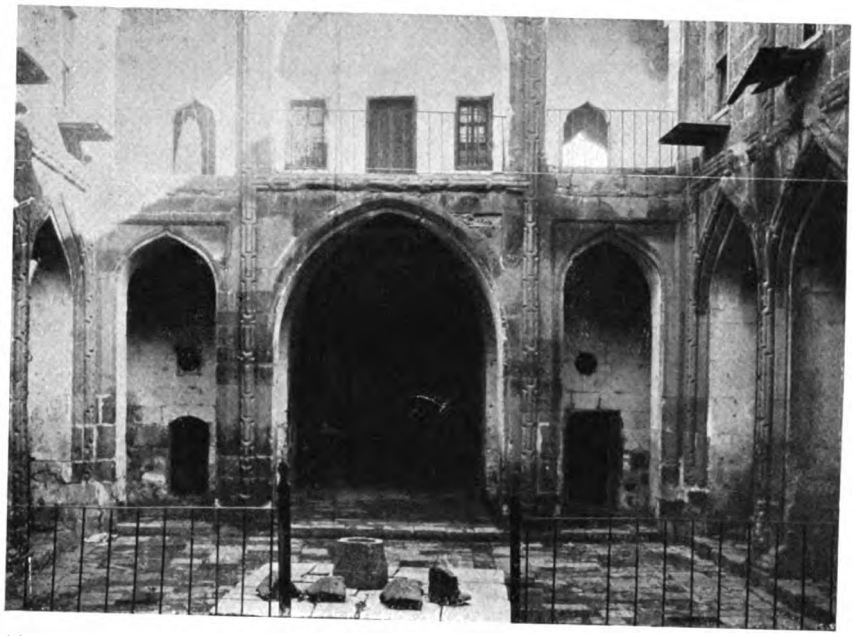


Abb. 3. Hof der Ak-Medresse in Nigde

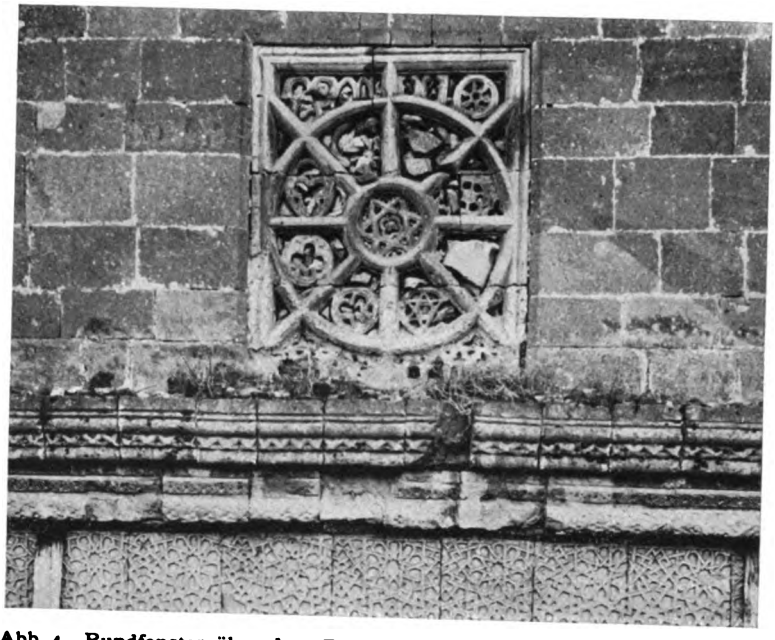


Abb. 4. Rundfenster über dem Portal der Songur-Dschami in Nigde

Abb. 5. Rosettenmuster v. der Turbe der Havanda in Nigde

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 6. Gotischer Dreipaß an einem Mausoleum neben der Turbe der Havanda in Nigde

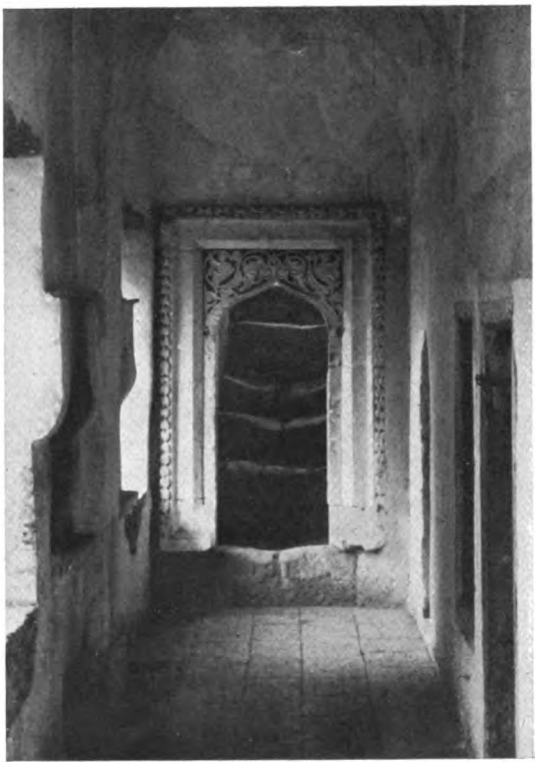
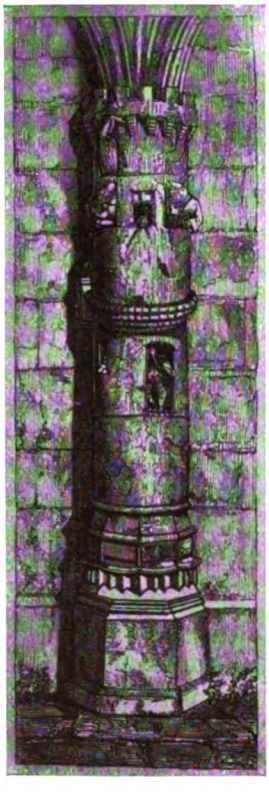


Abb. 7. Gewölbte Gänge im oberen Stockwerk der Ak-Medresse in Nigde

Zu: W. SIEHE
DAS RÄUCHERGEFÄSS AUS DER KIRCHE DES HAGIOS STEPHANOS VON DER INSEL NIS IM EGERDIR-SEE

Digitized by Google

Digitized by Google



3 1/2 4

Abb. 1/2. Steinbüsten der ehemaligen Kanzlei in Straßburg. — Abb. 3. Der Zauberer Virgil im Korbe; nach einer italienischen Miniatur.
Abb. 4. Der Zauberer Virgil im Korbe; an einer Säule im Kreuzgang von Cadouin.

Zu: EMIL MAJOR, DIE ZWEI HALBFIGUREN DER EHEMALIGEN KANZLEI IN STRASSBURG

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 1. Linker Flügel des Altares der Aegidienkirche zu Münden (jetzt Prov.-Mus. Hannover Nr. 711)

Abb. 2. Rechter Flügel des gleichen Altares (Prov.-Mus. Hannover Nr. 710)

Phot. G. Alpers jun. Hannover

Zu: V. CURT HABICHT, ZUR FILIATION DER VLÄMISCH-BURGUNDISCHEN MALEREI IN NIEDERSACHSEN

Digitized by Google

Digitized by Google

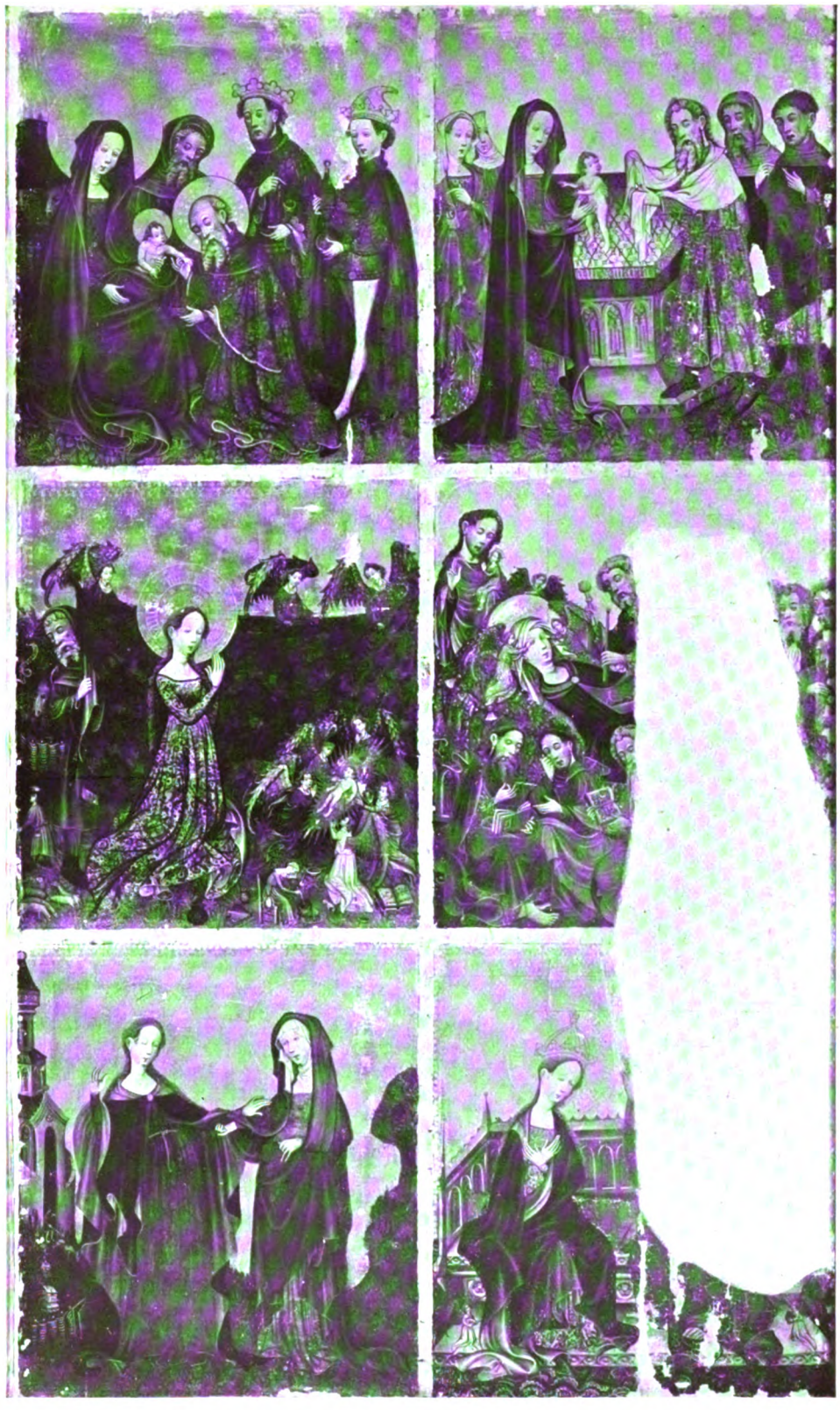


Abb. 3. Flügel des Altares der Barfüßerkirche zu Göttingen (jetzt Prov.-Mus. Hannover. Welfen-Mus. Nr 27, 5). Mit Genehmigung Sr. Kgl. Hoheit des Herzogs von Cumberland, Herzogs zu Braunschweig und Lüneburg Phot. G. Alpers jun. Hannover

Digitized by Google

Digitized by Google

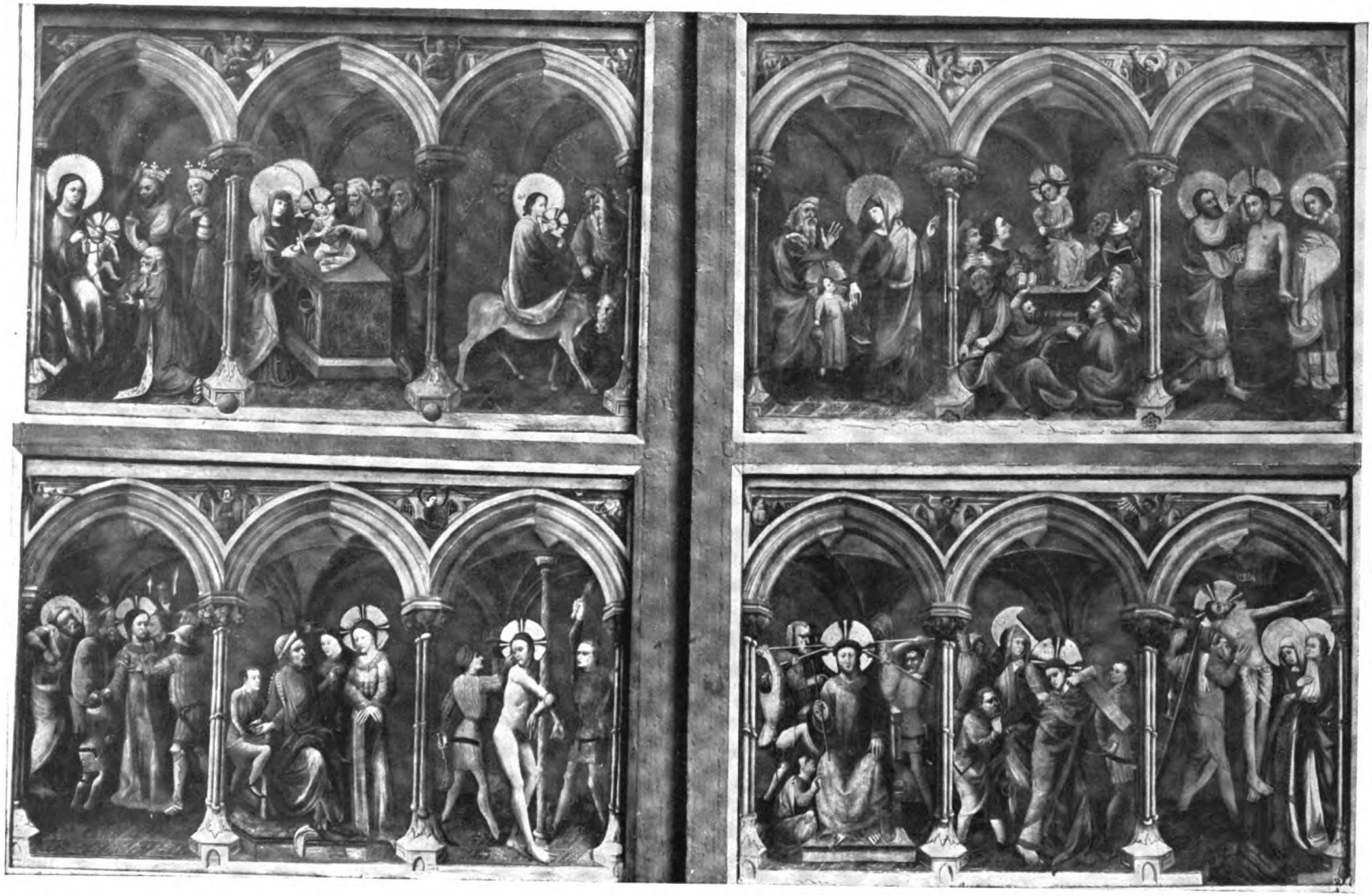


Abb. 4. Linker Flügel des Altares der Brüdernkirche zu Braunschweig

Abb. 5. Rechter Flügel des gleichen Altares Phot. G. Meyer Braunschweig

Zu: V. CURT HABICHT, ZUR FILIATION DER VLÄMISCH-BURGUNDISCHEN MALEREI IN NIEDERSACHSEN

Digitized by Google

Digitized by Google

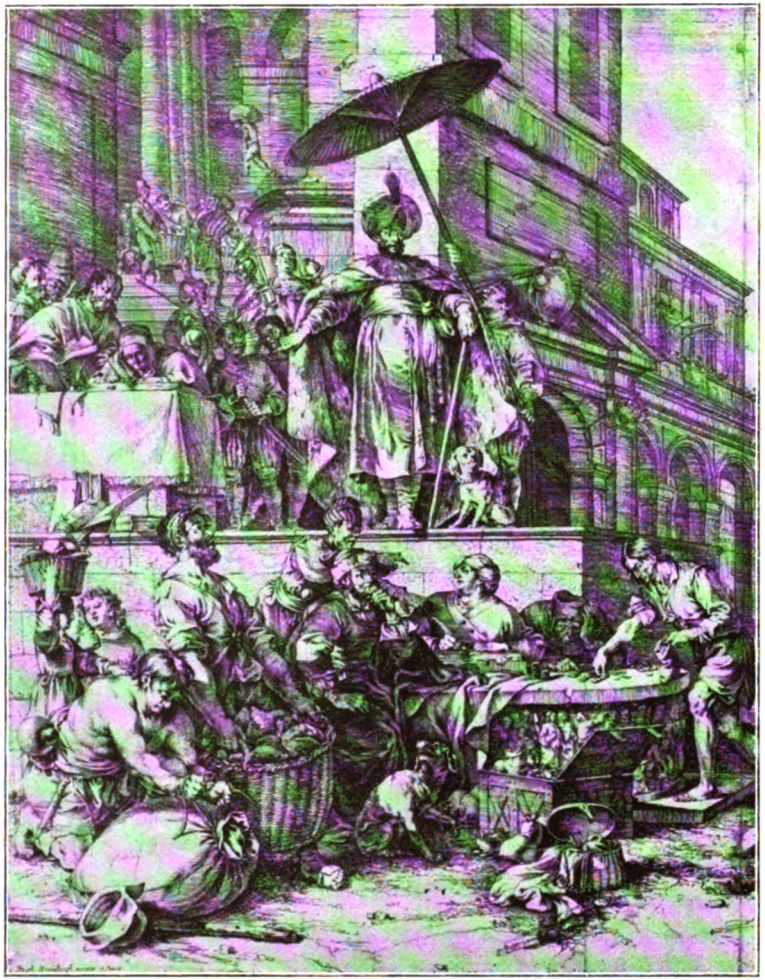


Abb. 1. B. BREENBERGH, Joseph in Ägypten Stich von P. SCHENK

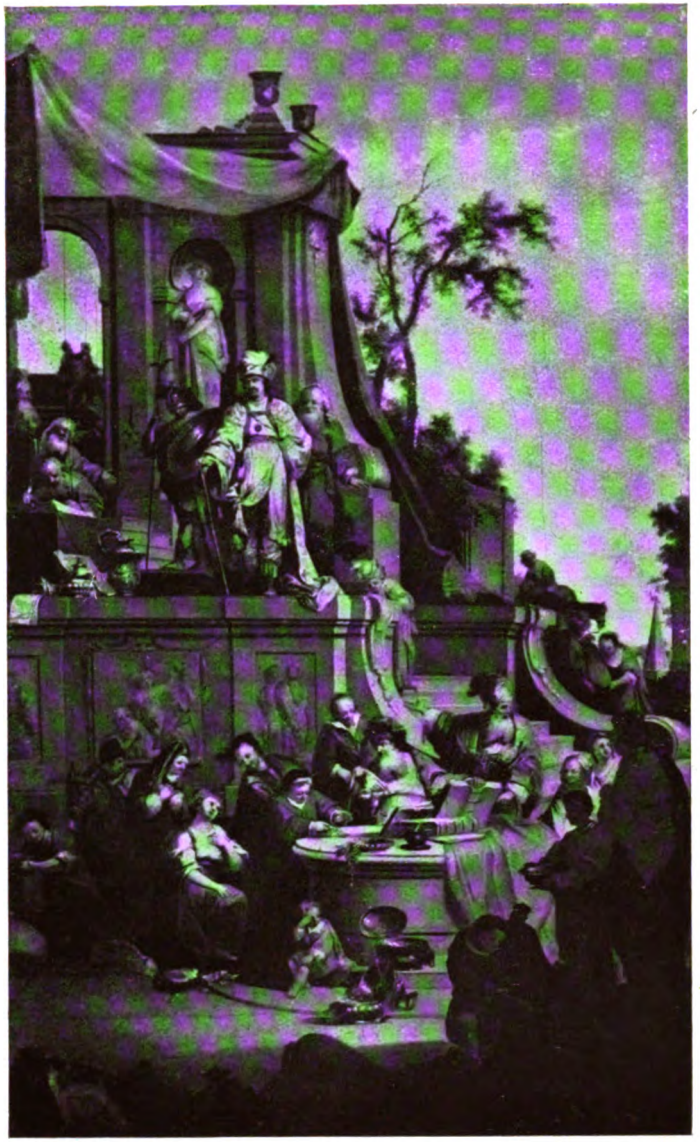


Abb. 2. J. G. TRAUTMANN, Joseph in Ägypten
Frankfurt a. M., Goethemuseum

Zu: KURT GERSTENBERG, JOHANN GEORG TRAUTMANN UND BREENBERGH

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 1. GOYA: Torero Madrid, Marqués de Santillana

Abb 2. GOYA: Männl. Bildnis New York, Privatbesitz

Abb. 3. Spanisch um 1770: Männl. Bildnis
Madrid, Privatbesitz

Abb. 4. MAELLA: Der Minister D. Froilan de Berganza
Madrid, Marqués de la Vega

Zu: AUGUST L. MAYER, BILDNISSE AUS DEM KREIS DES JUNGEN GOYA

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 5. J. RANC: Bildnis eines Bildhauers
Madrid, Acad. de S. Fernando

Abb. 6. ZACARIAS VELAZQUEZ: Selbstbildnis
Madrid, Acad. de S. Fernando

Abb. 7. GOYA (?): Männliches Bildnis
Boston, Museum of Fine Arts

Zu: AUGUST L. MAYER, BILDNISSE AUS DEM KREIS DES JUNGEN GOYA

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 8. A. R. MENGS(?): Männliches Bildnis Privatbesitz

Zu: AUGUST L. MAYER, BILDNISSE AUS DEM KREIS DES JUNGEN GOYA

Digitized by Google

Digitized by Google

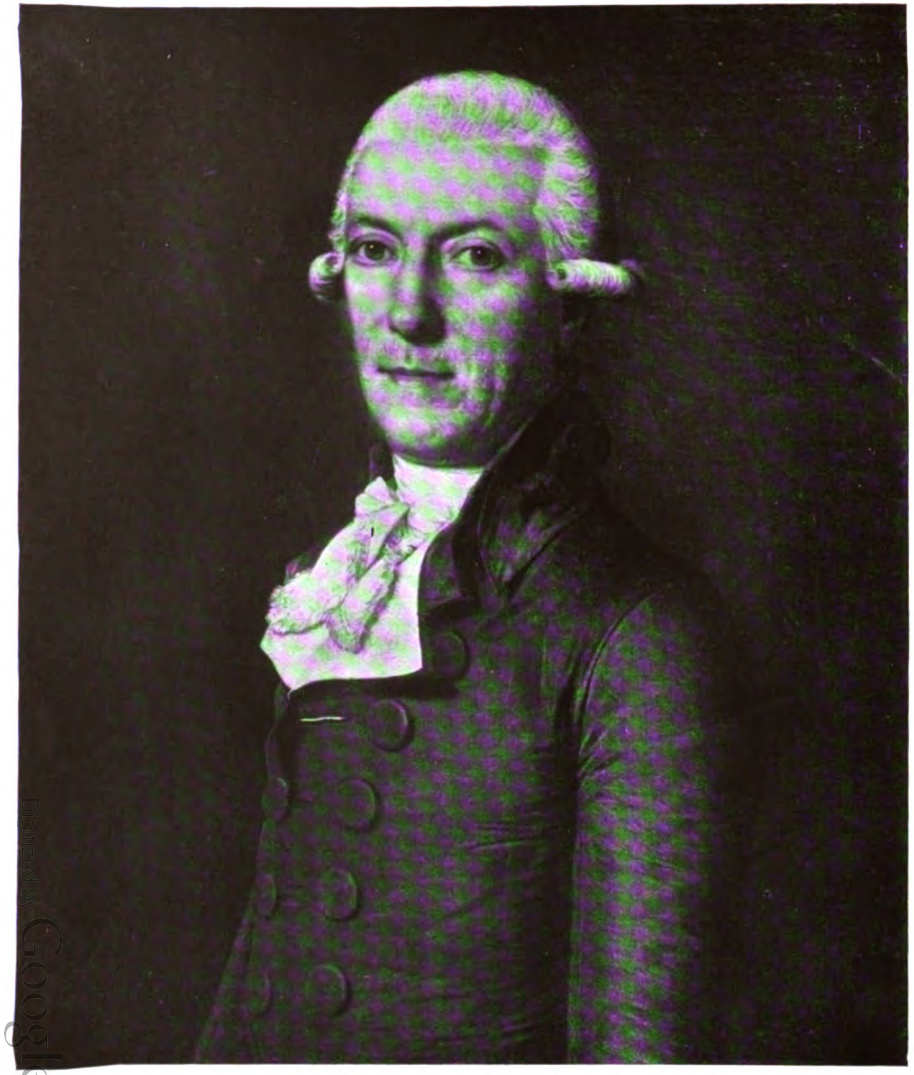


Abb. 9. A. U. WERTMÜLLER: Männliches Bildnis Madrid, Sammlung G. Bauer

Abb. 10. A. U. WERTMÜLLER: Da. Maria Anna von Waldstein, Marquesa de Sa. Cruz
Madrid, Conde de Pié de Concha

Zu: AUGUST L. MAYER, BILDNISSE AUS DEM KREIS DES JUNGEN GOYA

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 1. Projekt der Ausgrabungen östlich vom Denkmal König Viktor Emanuels II. (Die Basilica Ulpia)

Abb. 2. Übersicht der Kaiserfora. Nach Skizze von LODOVICO POGLIAGHI

Zu: WALTER BOMBE, DIE FREILEGUNG DER RÖMISCHEN KAISERFORA

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 3. Die Via Alessandrina und die Kaiserfora nach der Beseitigung der modernen Häuser. (Zeichnung von LODOVICO POGLIAGHI)

Abb. 4. Trajansforum, östlicher Hemizyklus

Zu: WALTER BOMBE, DIE FREILEGUNG DER RÖMISCHEN KAISERFORA

Digitized by Google

Digitized by Google

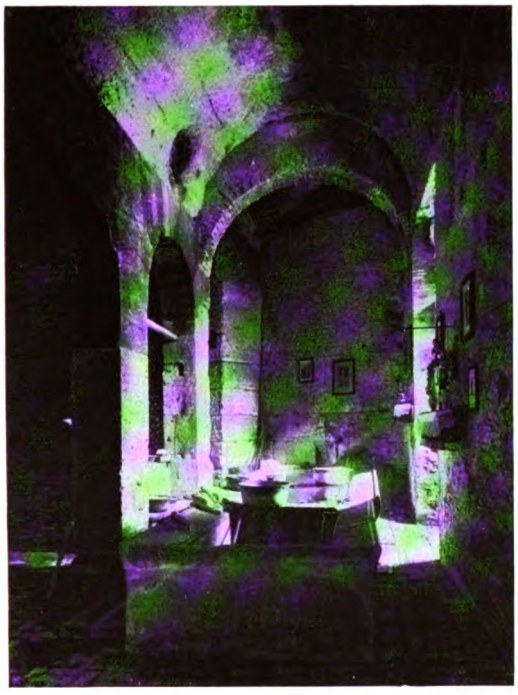


Abb. 5. Augustusforum. Aula Porticata

Abb. 6. Trajansforum, Teil des östlichen Hemizyklus. (Oberes Ambulacrum)

Abb. 7. Trajansforum, östlicher Hemizyklus. (Der 1828 ausgegrabene Teil)

Zu: WALTER BOMBE, DIE FREILEGUNG DER RÖMISCHEN KAISERFORA

Digitized by Google

Digitized by Google

Bischof von Weißenbach — Meißen, Dom

Domherr von Mellerstatt — Meißen, Dom

Zu: HANS JOEL, ZWEI UNBEKANNTE VISCHERWERKE IM DOM ZU MEISSEN

Digitized by Google

Digitized by Google

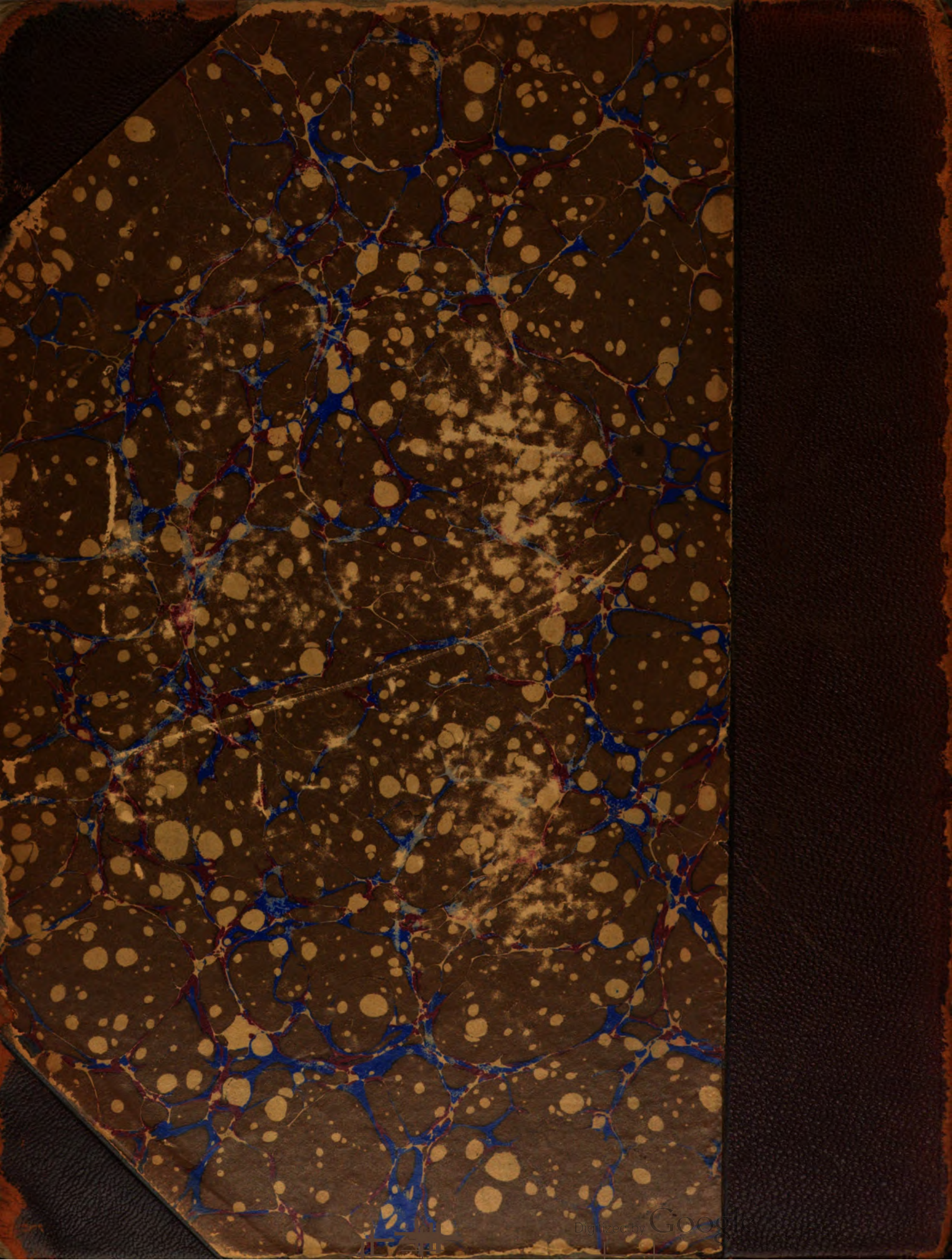
Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

32101 080160771

Digitized by Google


Digitized by Google